Litere

Liviu Papadima

LITERATURĂ ȘI COMUNICARE

Relația autor – cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă

II 354. 638

Collegium

POLIROM

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 354. 638

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

263

COLLEGIUM

Litere

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Această carte a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii.

Liviu Papadima (n. 11 iunie 1957) este lector la Facultatea de Litere, Universitatea București și redactor-șef al revistei „Vineri", supliment lunar al săptămânalului „Dilema".
De același autor: *În livada de cremene* (1981), *Comediile lui I.L. Caragiale* (1996), ediție comentată, *Caragiale, fireşte* (1999).
Este coautor la *Manualul de limba și literatura română*, clasa a IX-a (Humanitas, 1999).

BIBL. CENTR. UNIV. „M. EMINESCU" IAȘI
I 354,638

© by Editura POLIROM, 1999

Editura POLIROM
Iași, B-dul Copou nr. 4, P.O. BOX 266, 6600
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 7

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale:

PAPADIMA, LIVIU
Literatură și comunicare: relația autor – cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă
288 p.; 21 cm – (Collegium. Litere)
Bibliogr.

ISBN: 973-683-375-5

CIP: 821.135.1.09

Printed in ROMANIA

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Liviu Papadima

156820

LITERATURĂ ŞI COMUNICARE

Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă

350595
B.C.U. IASI

ALE

POLIROM
1999

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

19. APR. 2003

CUVÂNT ÎNAINTE

Vreţi să aflaţi în ce măsură proza literară a lui Alecsandri a fost mai bună sau mai rea decât cea a lui Negruzzi? Lăsaţi atunci din mână această carte.

Istoria noastră literară s-a preocupat în primul rând să arate care sunt valorile de creaţie ale trecutului, eventual într-o perspectivă evolutivă. N-am nici un gând – aici – de a contesta legitimitatea acestui demers. Pe mine mă preocupă însă o altă întrebare: cum scriau prozatorii vremii de care mă ocup? – şi, eventual, de ce?

Studiul pe care vi-l propun s-ar putea numi o poetică a prozei literare româneşti în perioada delimitată orientativ între 1830 şi 1870. Exactitatea cronologică este formală – undeva trebuie totuşi puse praguri în timp, dacă nu vrem s-o luăm „de la origini" şi „până astăzi" –, din raţiuni pe care am să le explic (capitolul 2.1.). „Literar" este un termen capcană, ce defineşte, aplicat la producţia scriitoricească de pe la mijlocul veacului al XIX-lea, mai degrabă poziţia noastră, a viitorimii, faţă de ce am primit din trecut, decât spiritul acelor vremi (capitolul 2.3.). „Poetica" mea e prea puţin structuralistă, deşi, cum se spune, fără contribuţia studiilor franceze ale naraţiunii de prin anii '60 ea nu ar fi fost posibilă. Privesc proza numitului interval din unghiul unei pragmatici literare, disciplină pe cât de alertă, pe atât de labilă, la rândul ei fără graniţe exacte. Aşadar, o *poetică a comunicării* (înrudită îndeaproape cu *retorica*, disciplină de mult mai îndelungată tradiţie, încă foarte influentă la noi pe vremea lui Alecsandri şi a lui Odobescu) în proza antejunimistă.

Mă interesează relaţia dintre autor şi cititor *via* textul prin intermediul căruia aceştia comunică. Văd acest text ca pe o mărime negociabilă. Caut să arăt felul şi formele tranzacţiilor pe care el le stabileşte.

Despre complicaţiile metodologice şi opţiunile la care ele te (mă) obligă, încerc să avertizez ceva mai pe larg în preambulul lucrării. Există, inevitabil, nevoia de a face recurs la un model sau altul al comunicării aplicabil la textele date. Am vrut ca modelul „meu" (construit pe temelia unuia arhicunoscut – capitolul 1.5.) să dea cât mai mult randament în sublinierea trăsăturilor proprii epocii pe care o explorez.

Să spui astăzi că „explorezi" proza unui Alecsandri, Negruzzi, Filimon sau Odobescu aduce a insolenţă. Corpusul la care m-am mărginit nu e foarte

bogat – pe măsura epocii – dar nici din cale-afară de sărac. Iar prospecţiunile se referă la tentativa de a pune lucruri ştiute într-un asamblaj nou, într-o relaţie, poate chiar într-o lumină nouă.

În secţiunile analitice (4, 5, 6), „miezul" lucrării, m-am folosit, în combinaţii şi proporţii variabile, de două tehnici principale de investigare: studiul de caz, exemplificator, şi ceea ce am numit analiză transversală sau *transtextuală*, urmărirea firului observaţiei de-a curmezişul corpusului de scrieri puse sub lupă.

Am citat abundent – şi, nădăjduiesc, copios –, poate în exces pentru specialistul ultraversat în literatura vremii. Nutresc speranţa că, până şi pentru acest lector atât de pretenţios, montura în care sunt puse mostrele eventual ştiute are şansa de a revigora interesul pentru relectura lor mozaicală.

Cititorul se va mira poate că un Grigore H. Grandea, de pildă, este mai ades pomenit şi citat decât autori cu mult mai stimabili, precum Bălcescu sau Ion Ghica. Demersul meu se abţine de la orice ierarhizare valorică, ba chiar, într-un anume sens, e contrar acesteia, preocupându-se cu prioritate de *norma comună*, de „uzanţe", adesea ticuri, stereotipii. La scaunul de judecată al Creaţiei, inventarul de strategii de comunicare scripturală schiţat pe parcursul lucrării se înfăţişează ca o poetică a derizoriului – fără de care însă, pare-se, nu poate exista o Literatură.

Un filon stilistic deloc nesemnificativ, cel al retorismului poetizant, începând cu tabletele, imitate sau originale, ale lui Asachi, trecând prin *Meditaţiile* lui Bolliac şi, de bună seamă, *Cântarea României* a lui Russo, dar contaminând şi scrieri de altă structură decât cea poematică, precum memorialistica (sau pseudo-memorialistica: primele părţi din *Amintiri*-le aceluiaşi Russo), jurnalul de călătorie (sau pseudo-jurnalul: *Suvenire şi impresii ale unui proscris* de Heliade) şi chiar romanul (sau pseudo-romanescul savant: *Istoria românilor supt Mihai Voevod Viteazul* de Bălcescu) se bucură de mai puţină atenţie în studiul de faţă, ale cărui opţiuni metodologice au pus între paranteze – provizoriu? – componentele retorice tradiţionale ale modelului comunicaţional adoptat, *ethos*-ul, centrarea discursului pe locutor, şi *pathos*-ul, focalizarea pe receptor. „Expresivitatea" romantică pe de o parte, controlarea impactului emoţional asupra cititorului sau tacticile persuasiunii pe de cealaltă sunt aduse doar sporadic în discuţie, accentul căzând, în cercetarea întreprinsă, pe factorii de *cooperare textuală*. Am preferat, cu alte cuvinte, perspectiva unei pragmatici „de centru", ce a influenţat inevitabil selecţia textelor şi a fragmentelor care s-au bucurat de o mai atentă scrutare, evitând, deocamdată, „extremele" în care negocierea textului apleacă vădit balanţa către unul sau altul dintre parteneri. Alegerea făcută se justifică, într-un plan mai profund, prin convingerea că literatura perioadei de care mă ocup apare în condiţiile în care una dintre

preocupările cele mai de seamă ale societăţii româneşti este construirea *spaţiului de comunicare publică*, în care agenţilor implicaţi – în speţă, autor şi cititor – le revin, în principiu, drepturi egale. Că aşezarea principială a cititorului pe picior de egalitate cu autorul se poate face printr-o sumedenie de acte de „tiranie" discursivă, mai mult sau mai puţin abil deghizate, ale celui din urmă asupra celui dintâi, se va vedea pe parcursul lucrării.

Am vrut să păstrez pe cât posibil cursivitatea textului şi să indic totodată cu acribie sursa fiecărui citat. Am optat de aceea pentru soluţia – destul de des practicată, altminteri – trimiterilor bibliografice parantetice, scutind pagina de stufărişul notelor de subsol şi cititorul de navetarea permanentă între text şi note puse la sfârşit de capitol sau de lucrare. Trimiterile se fac abreviat: numele autorului, dacă este cazul numărul volumului, an de apariţie a lucrării din care se citează sau la care se face referire, două puncte, pagina sau paginile. Sursele pot fi astfel lejer reperate de către cel doritor în cele două liste bibliografice, ordonate alfabetic – iar lucrările aceluiaşi autor, cronologic, potrivit anului de apariţie a ediţiei folosite –, de la finele lucrării: *Corpus de texte* şi *Bibliografie critică şi teoretică*. Cu foarte rare excepţii – trimiteri la antologii precum *Cărţi româneşti de artă oratorică*, *Epopei naţionale*, *Gândirea românească în epoca paşoptistă*, *Poeţii Văcăreşti* şi *Primii noştri dramaturgi*, incluse, prin extensie, în *Corpus* – orientarea e lipsită de orice echivoc. Pentru a comprima cât mai mult indicaţiile parantetice, am folosit, în cazul trimiterilor succesive la aceeaşi sursă, „*idem*" pentru a doua citare, pentru următoarele transcriind doar numărul de pagină sau de pagini. Menţionarea, din diverse motive, a anului de apariţie a unei scrieri ce nu este inclusă în listele bibliografice se face, pentru a evita confuziile, între paranteze drepte.

Pentru *corpus* m-am folosit în primul rând de ediţiile critice postbelice sau, în lipsa acestora, de ediţii mai uşor accesibile. „Croşetele" cu care sunt asezonate multe dintre reeditările din ultimele decenii, dureroasă pricină de nelinişte pentru scrupulul filologic, afectează într-o măsură cu totul neglijabilă studiul întreprins aici. Păstrându-mi privilegiul trist al coroborării cu alte ediţii mai vechi, m-a preocupat să rezerv cititorului putinţa de a verifica cât mai lesne pe text orice excerptare.

Sunt multe lucruri pe care le-am lăsat pe dinafara studiului de faţă, unele conştient şi voluntar, altele tot conştient, dar nu întru totul de bună voie, ci ţinând seama de inclemenţa editorului şi de impacienţa cititorului. Din prima categorie fac parte o serie de chestiuni ce ar fi trebuit fără doar şi poate să fie luate în seamă într-o prezentare monografică generală a prozei din intervalul 1830-1870: amprenta curentelor literare marcante în epocă, raportul dintre influenţele occidentale şi autohtonie, dominante tematice şi stilistice etc. O astfel de prezentare *nu mi-a stat în intenţie* şi, ca atare, aceste aspecte sunt

vizate numai în măsura în care au relevanţă pentru tema care mă preocupă. Tot aici s-ar adăuga şi tentantele adânciri ale studiului de faţă în direcţia sociologiei literare – şi, de ce nu?, a sociologiei culturii româneşti de la începuturile modernităţii – sau confruntarea concluziilor trase de pe urma analizei scrierilor de epocă cu documente de intenţie şi de receptare contemporane – mărturii, comentarii critice etc. Nu mi-am pus în gând să compun o istorie fără „va urma". Din contră, aş fi cel mai fericit ca lucrarea de faţă să deschidă drum pentru noi investigaţii, pe coordonate pe care am reuşit sau nu să le întrezăresc pe parcursul conceperii şi redactării ei.

Din a doua categorie de omsiuni fac însă parte chestiuni ce ar fi meritat să întregească prezenta cercetare: în primul rând o a patra secţiune, de „tranzactări ale codului", cu tot riscul de a aluneca înspre o analiză stilistică propriu-zisă. În secţiunile deja existente am renunţat pe parcurs să detaliez întreaga gamă tipologică a timpului narativ (timpul agonistic, timpul amintirii, timpul istoric „muzical" – capitolul 4.1.1.), să analizez, din unghiul tranzactărilor contactului (secţiunea 6.), raporturile dintre scriptural şi oral, cu un puternic impact asupra strategiilor de comunicare în proza vremii sau „jocurile pronominale", în principal ale includerii şi ale excluderii, ale asocierii şi disocierii, sau să extind analiza ipostazierilor lectoriale (6.3.3.) înspre studii de caz extrem de atrăgătoare, precum „epistolarul" lui Ion Codru-Drăguşanu sau scrierea adresată cititorului inadecvat, *Pseudo-cynegeticos* de Odobescu. Rămân, toate acestea, porţi deschise pentru extinderi ulterioare.

Pe alocuri m-am aventurat să sugerez cum regândirea prozei de sub pragul „marilor clasici" în grila uzanţelor în locul celei a valorilor ar putea aduce un material tocit prin canonizare mai aproape de o sensibilitate de dată mai recentă – a ultimilor ani? A ultimelor decenii? Să-i spunem, în lipsă de altceva mai scurt şi mai clar, „postmodernă". Dar istoria acestor afinităţi peste timp e deja o altă istorie.

0. ÎNTREBĂRI

Formula aparent simplă a „relaţiei autor – cititor" înglobează aspecte foarte variate, ce pot face obiectul a numeroase studii de orientări diferite. Iată câteva dintre întrebările pe care şi le-ar putea pune astfel de studii, cu aplicaţie la literatura română din secolul al XIX-lea.

Pentru cine scriu autorii din această perioadă? Au în vedere un public real sau tind să ignore prezenţa acestuia? Se adresează cu precădere unui public larg sau au în vedere segmente restrânse? Îşi modelează discursul ca pentru un public omogen sau iau în calcul un public eterogen? Contează pe un public format pentru literatura pe care ar vrea să o facă sau nu? Care este, în general, imaginea pe care şi-o fac scriitorii despre publicul contemporan lor? Asemenea întrebări presupun, ca şi cele ce vor urma, detalieri sincronice şi diacronice. Care sunt, de pildă, *imaginile* publicului contemporan la diverşii scriitori ai unui moment istoric? Ce afinităţi şi ce discrepanţe există între ele? Ce consecinţe au pentru creaţia autorilor în speţă şi pentru tabloul literar global al momentului? Care este, în perspectivă diacronică, dinamica acestui complex de estimări auctoriale ale publicului pe intervale mai scurte sau mai lungi? Care sunt momentele de schimbare mai pronunţată? Ce corespondenţă există între acest proces şi dinamica tabloului global al literaturii?

Un alt complex de întrebări, imediat următor celui legat de conturarea sferei de adresare, vizează intenţiile de comunicare. În ce măsură şi în ce fel sunt scriitorii interesaţi de reacţia publicului? Tind să se conformeze aşteptărilor publicului sau să le violenteze? Încearcă sau nu să-şi formeze un public cititor, iar dacă da, în ce direcţie şi prin ce mijloace?

Un al treilea set de întrebări are în vedere funcţia expresivă a discursului literar. Cum „se prezintă" scriitorii publicului? Ca instanţă impersonală, existentă *în* operă, sau ca instanţă personală, manifestată *prin* operă? În ce măsură deci şi în ce mod deschid sau închid cititorului accesul la individualitatea celui care produce textul rămânând *dincolo* de el? Sunt scriitorii „sinceri" sau „disimulează"? Ce „roluri" adoptă şi de ce? Asemenea întrebări, destul de şovăitoare şi pe alocuri sunând a naivitate, capătă substanţă atunci când sunt puse dincolo de (sau chiar ca provocare faţă de) teoriile generale, cu tentă atemporală, ale raporturilor creator – creaţie, fie ele de natură estetică,

psihologică, psihanalitică, sociologică sau antropologică. E vorba de a vedea care e conceptul de auctorialitate pe care tind să-l impună scriitorii sau scrierile unei anumite epoci, care sunt categoriile care îl definesc, în special din perspectivă comunicaţională, cum evoluează acest concept.

Seturi de întrebări în bună măsură simetrice pornesc dinspre celălalt pol, al receptării. Cum arată publicul secolului al XIX-lea românesc? Cât este de eterogen? Cât de flexibile sunt disponibilităţile cititorilor din diverse categorii? Care sunt interesele, preferinţele şi deprinderile principale de lectură? Cum evoluează toate acestea?

Mai departe: cum recepţionează cititorii operele contemporanilor sau pe cele ale înaintaşilor? Cum se modifică criteriile de acceptare sau de respingere? Ce factori influenţează aceste modificări? Evident, generalizările recomandă aici prudenţă deosebită. Unele categorii de lectori, precum cea a cititorilor profesionişti, critici şi istorici literari, sau avizaţi, scriitorii înşişi, oamenii de gust, subsumează individualităţi puternic marcate, care îşi dispută nu o dată propriul mod de a recepta literatura în polemici virulente (cazul notoriu Maiorescu – Gherea). Despre categoriile mai largi de public se presupune că ar fi mai amorfe, mai uşor manevrabile de către modele timpului. Delimitarea tipologică a acestor categorii devine cu atât mai problematică, ca şi decelarea modelelor de receptare concurente care coexistă de regulă pe parcursul aceleiaşi epoci. În plus, despre lectura „neprofesionistă" informaţiile se obţin cu mult mai mare dificultate.

Ne putem iarăşi întreba care este imaginea pe care publicul cititor şi-o formează despre scriitori în particular sau despre scriitor în general, cum şi în ce măsură este dedus scriitorul din operă – pandant, deopotrivă cu caracter istoric, al funcţiei expresive, de „autoexprimare" prin intermediul literaturii.

Un ultim set de întrebări priveşte mecanismele comunicaţionale prezente în înseşi textele literare ale vremii. Care sunt statutul şi rolul vocii auctoriale? Care sunt raporturile autor – narator? Cum transpar ipostazele eului în scrierile beletristice? În ce măsură şi în ce sens se poate vorbi de o relaţie dialogică între partenerii comunicării literare? Care este poziţia auctorială în raport cu cititorul şi în ce fel orientează ea comunicarea literară? Care este spaţiul de iniţiativă lăsat cititorului? Prin ce mijloace este delimitat acest spaţiu probabilistic?

Studiul de faţă se va orienta în principal către aceste din urmă chestiuni, mai precis, către o analiză a comunicării literare imanente, încercând să surprindă câteva aspecte majore ale dinamicii acesteia în proza beletristică din intervalul unei jumătăţi de secol. Chiar dacă în centrul atenţiei vor sta operele vremii, nu voi ocoli nici documentul, atunci când el mi se va părea oportun. Textele vor fi luate ele înseşi mai mult ca „documente" pentru practici şi strategii comunicaţionale specifice literaturii epocii.

1.0. PERIPEȚIILE UNEI SCHEME

Cineva scrie un text, altcineva îl citeşte. Ce nevoie mai e de definiţii, de teoretizări pe marginea unui eveniment atât de în firea lucrurilor ? Ne-am putea foarte bine dispensa de corvoadă printr-o schemă, cam aşa :

$$A \xrightarrow{\text{text}} C$$

Aşa cum am desenat-o, schema are un inconvenient bătător la ochi. Ea ar putea lăsa să se înţeleagă că între A şi C se stabileşte o legătură faţă de care „textul" funcţionează ca un element adăugat. Or, lucrul acesta e evident eronat. Textul este cel prin intermediul căruia *autorul ia contact cu cititorul – şi viceversa. Ar fi mai bine probabil să îl intercalăm în linia care îi leagă pe cei doi :*

$$A \text{ —text— } C$$

Dar nici această soluţie nu e mulţumitoare. De regulă, un scriitor scrie mai multe „texte", dacă vremea şi ispitirile condeiului i-o îngăduie, tot aşa cum cititorii – fără excepţie de această dată – au la activ mai multe lecturi, de la abecedar la... Un autor poate intra în relaţie cu cititorul pe calea ocolită a unui precedent – cumpăr romanul Meserie ! *de David Lodge pentru că am cumpărat, am citit şi mi-a plăcut romanul aceluiaşi* Ce mică-i lumea ! *pe care mi l-am luat pentru că îmi procurasem, citisem şi savurasem* Schimb de dame. *Iar pe acesta dintâi m-am hotărât să-l citesc din două pricini : pentru că îl ştiam pe Lodge, din studiile de la facultate, ca pe un excelent critic al prozei moderne anglofone – şi nu numai – şi pentru că auzisem de „scandalul" iscat de trilogia lui despre viaţa universitară. „Autorul" unui text anume face inevitabil trimitere la un „personaj" – social, chiar dacă nu întotdeauna sociabil, ideologic, politic, cultural, psihologic, estetic ş.a.m.d. –, la o urzeală de însuşiri şi de evenimente omeneşti pe de o parte, de „imagini" ale acestora diseminate în spaţiul curiozităţii sau al memoriei publice pe de cealaltă. Nimeni n-ar trebui să fie atât de naiv, se zice – mai ales astăzi ! –, să ia aceste „imagini" drept realităţi. Fiecare nădăjduieşte însă că cele pe care le acceptă sunt, dacă nu „adevărate", cel puţin relevante – purtătoare ale unui anume fel de adevăr. Până şi figurile biografice ale reticenţei se preschimbă într-o retorică ce penetrează receptarea*

literară – faimosul caz Pynchon sau, la noi, chiar dacă nu tot atât de spectaculoase, „cazurile" Urmuz, Bacovia. Formula „un condei – un top de hârtie – o pereche de ochelari" este vădit simplificatoare. Cine va fi citit, la vremea sa, textele lui Heliade, abstracţie făcând de postura sa de jurnalist, de pedagog, de filolog care cere, la tinereţe, ca neologismele „să se înfăţoşeze cu haină de român" (1973 : 61) şi de revoluţionar care, la maturitate, îmbracă el însuşi toga romană ? Textul intermediază propria sa lectură, fără a acoperi, prin aceasta, întreg sistemul reticular în care, prin diverse medieri, autorul şi cititorul intră în relaţie. Ambii fac parte dintr-un ansamblu mai larg – dintr-o „instituţie a literaturii", cum i s-a spus (Dubois 1978), care include, la rândul său, „instituţii" precum cea a codurilor de gen şi formale sau cele ale vieţii literare, sau este influenţată de instituţii supra-literare, „adică instituţii sociale mai vaste, pentru care literatura nu reprezintă raţiunea de a fi dar care se recunosc în aceasta şi care o înglobează în codificări mai largi", precum şcoala, biserica, legislaţia etc. (Molinié/Viala 1993 : 206). Altfel spus, autor şi cititor nu se află niciodată singuri unul cu celălalt, de o parte şi de cealaltă a textului care îi apropie – şi îi desparte totodată.

Să punem însă pentru moment între paranteze complexul de factori care intră în joc pentru a face cu putinţă şi pentru a modela contactul dintre autor şi cititor şi să ne reîntoarcem la schema noastră rudimentară, cu modesta satisfacţie că ea oferă cel puţin o imagine clară a rolurilor prototipice, fundamentale – scrisul şi cititul – şi a distribuţiei acestora. Chiar şi aşa însă, un alt defect major nu poate trece neobservat : este dubios de simetrică. Ştim prea bine că, în vreme ce autorul e de regulă unic – creaţia colectivă reprezentând, de la impunerea scrisului ca vehicol prioritar al producţiei literare încoace, o situaţie atipică – doar în mod cu totul excepţional produsul acestuia parvine unui singur cititor. Şi chiar dacă acest lucru se întâmplă, prin forţa hazardului sau a relei voinţe – manuscrise găsite, manuscrise furate –, destinaţia producţiei literare presupune mai totdeauna un raport asimetric : de la unul singur către mai mulţi. Până şi jurnalul intim, categorie textuală de graniţă, între utilitar şi beletristic, ia cel mai adesea în calcul, în ciuda „narcisismului" său funciar, intruziunea ochiului străin. Din epoca literară românească de care mă ocup în lucrarea de faţă, jurnalul lui C.A. Rosetti, purtând amprenta apăsată a unui dialog confidenţial cu sine însuşi, ospeţeşte în răstimpuri imaginea unui posibil adresant anonim – „Cine mă va citi, de va avea suflet, va şti să o înţeleagă" ; „Cine simpte, le poate înţelege, cine nu simpte, în zadar ar citi" (Rosetti 1974 : 84, 182) – confirmând bănuiala că, în ciuda evidentului caracter intim, impudic chiar pe alocuri, scrierea fusese, „prin natura însemnărilor", destinată cunoaşterii şi chiar publicării (Dana Dumitriu 1984 : 101, s.a.).

Schema esenţializată de la care am plecat ar trebui să reflecte cumva această asimetrie, cantitativă şi calitativă, nu numai în privinţa partenerilor – unic şi

individualizat pe de o parte, multiplu și anonim pe de cealaltă – cât și ca dinamică a relației care se stabilește între ei. Am putea eventual să-i adăugăm și o săgeată, arătând că A se adresează lui C, și nu viceversa :

A ⟶ C

Adaosul aduce însă noi încurcături. Fără cititori, se spune tot mai des în ultima vreme, nu ar exista „literatură" : doar intervenția cititorului poate face o înșiruire de semne să „devină" o operă literară – în estetica fenomenologică a lui Ingarden această intervenție, „împlinirile și mutilările săvârșite de cititor", produce „concretizări" ale operei, conferind astfel obiectului artistic, material, statutul de obiect estetic (1978 : 80-81). La noi ideea că un text literar se definește ca suma lecturilor lui potențiale este susținută de timpuriu, în termenii opoziției individ/specie, de către Mihail Dragomirescu (1969 : 461-462). Pledoariile pentru rolul cititorului nu elimină totuși un adevăr încă și mai trivial : fără autori nu ar exista texte, nici măcar ca înșiruiri de semne. Dar chiar „se adresează" autorul cititorului sau cititorilor săi, în același sens în care, de pildă, o întreb pe fata mea ce note a luat azi la școală sau redactez o plângere către ROMTELECOM (exemplul din urmă fiind totuși ipotetic) ? Nu e prezumțios să cred că autorii cărților pe care le am pe rafturi, în jurul meu, mi *se adresează ? Scribul egiptean antic care se plângea de bătăile mâncate ca să învețe să scrie ? Dante ? Sterne ? Heliade ? Cărtărescu ?*

Atunci să facem schema mai bine așa, cu două săgeți :

A ⟷ C

și am revenit la simetria de care voiam să scăpăm.

Cu cât încercăm să ne achităm mai lesnicios de îndatorirea de a stabili din capul locului despre ce anume exact vom vorbi în continuare, cu atât lucrurile par să se complice : entitățile avute în vedere devin tot mai labile, dimpreună cu modul în care se raportează una la cealaltă. A și C pare că sunt dramatis personae *ale unei piese a cărei intrigă abia urmează să se țeasă. Lor* li se întâmplă *ceva împreună și, totodată,* construiesc *împreună această întâmplare, încât par a fi simultan și personajele, și actorii piesei. Să încercăm să-i privim mai îndeaproape pe fiecare.*

1.1. Trei personaje plus nici unul

Mai întâi, un pic de lexicografie. *Le petit Robert*, ediția 1973 – cea pe care o am în raft – dă trei sensuri de bază ale cuvântului „autor" : 1. persoană care este cauza primă a unui lucru, originea unui lucru ; 2. persoană care a produs o operă literară, științifică sau artistică ; 3. persoană care a produs una sau mai

multe opere literare. *DEX*-ul, ediţia 1975, înregistrează numai două sensuri, în linii mari, aceleaşi ca 1 şi 2 din dicţionarul francez, dar – semnificativ? – în ordine inversată. Cred că menţinerea celui de al treilea sens este oportună, nu pentru că trimite, în epoca de care mă ocup, la „boala autorlâcului" satirizată de Heliade, ci fiindcă stabileşte o corelaţie semantică cu o altă noţiune de primă mână a studiului literar, aceea de „operă" ca ansamblu structurat de texte: creaţia integrală a unui... autor. Aş numi cele trei accepţii prevalente ale termenului, pentru o mai lesnicioasă identificare, „juridică", „poietică" şi „personalistă". Accepţia „juridică" atribuie autorului o responsabilitate externă, abstractă, în raport cu scrierile sale. „Făptaşul" se defineşte strict în perimetrul faptei comise. Cea „poietică" vede în această relaţie o derivaţie substanţială. Scrierile „emană" într-un fel sau altul din cel care le produce. „Autor" devine sinonim pentru „creator". Unicitatea produsului şi a actului de creaţie se legitimează prin unicitatea insului creator. Accepţia „personalistă" globalizează acest din urmă sens al termenului de „autor", străduindu-se să identifice acel nex care să pună într-o relaţie supratemporală parcursurile temporale ale existenţei autorului şi activităţii lui literare. Cel mai strălucit exemplu de confruntare a diverselor perspective asupra auctorialităţii e oferit, în cultura română, de istoria receptării critice a lui Eminescu, ce continuă să se confrunte vreme de jumătate de secol, de la studiul lui Maiorescu din 1889, *Eminescu şi poeziile lui*, cel al lui Grama din 1891, monografia lui N. Petraşcu din 1892, *Critica ştiinţifică şi Eminescu* de M. Dragomirescu [1895] până la *Personalitatea lui Eminescu* [1926] şi *Creativitatea eminesciană* de D. Caracostea [1943], cu spinoasa chestiune a raporturilor dintre autor şi operă.

Lexicoanele de specialitate dau termenului de „autor" definiţii mai sofisticate – atunci când nu omit să îl includă în lista de cuvinte-titlu, cum se întâmplă foarte frecvent, ca, de pildă, şi în excelentul *Dicţionar de idei literare* neterminat al lui Adrian Marino (I, 1973), unde „autorul" îşi găseşte locul, indirect, în secţiunea despre *Creaţie*. Wendell V. Harris oferă o explicaţie monosemantică, mult mai întortocheată însă, mai „precaută", decât grupajul de accepţii ce figurează în dicţionarele curente: „Persoana care concepe în mod conştient şi transcrie sau face să fie transcrise cuvintele unui text" (1992: 15). Un alt glosar de teorie literară contemporană, ce se abţine de la formularea unei definiţii, deschide prezentarea cu un avertisment care lămureşte precauţiile lui Harris: „Noţiunea de auctorialitate a fost una relativ neproblematică până destul de recent" (Hawthorn 1992: 18).

Două aspecte sunt de relevat. Cel dintâi priveşte mefienţa manifestată în ultimele decenii faţă de însăşi ideea de „autor" sau de „auctorialitate". Cel de al doilea, corelat cu primul, are în vedere conştientizarea fluctuaţiei istorice a acestor noţiuni în raport cu mutabilitatea practicilor şi a doctrinelor literare. De

aici derivă două întrebări conexe, care ne apropie de problematica studiului de față: cum privim „autorul" astăzi? Cum privim astăzi „autorul" de acum un veac și jumătate?

Procesul de erodare a auctorialității, despre care vorbesc atât Harris, cât și Hawthorn, împreună cu mulți alții, nu e chiar de dată foarte recentă. În timp, el a îmbrăcat forme din cele mai variate. Atenuarea, relativizarea sau mascarea instanței auctoriale sunt adesea considerate ca repere ale „modernității" – în sensul pe care i-l atribuie curent studiile literare, situând pragul începător al acesteia în etapa post-romantică, marcat de emergența fie a „decadentismului" sau a simbolismului, fie a naturalismului. Celebrele teoretizări ale lui Edgar Allan Poe, luate drept punct de demarcație a cotiturii către un nou concept de literatură, se opun categoric mitologiei poetului „inspirat", prototipului romantic al creatorului. Conceperea creației ca realizare a unui proiect de generare de text, urmărit pas cu pas în perspectiva efectului scontat, cu rigoarea logică a unei probleme matematice, modifică fundamental imaginea instanței auctoriale. „Când facilitatea și spontaneitatea necontrolată, superficială a inspirației începe să apese, ba chiar să irite conștiințele estetice riguroase, se produce o întreagă reacțiune anti-romantică inițiată de Poe, a cărui *The Philosophy of Composition* afirmă o poziție diametral opusă iraționalității creatoare. Este capul de serie al unei direcții care, prin Baudelaire, parnasieni, Flaubert («totul trebuie făcut la rece»), Mallarmé, Paul Valéry, asimilează creația unei operații lucide, adevărată «sărbătoare a intelectului»" (Marino 1973: 451). Primatul „expresivității", propriu esteticii romantice, intră în declin în cea de a doua jumătate a secolului trecut și, odată cu această modificare de accent, legătura strânsă dintre autor și operă începe să se șubrezească. Intenția de (auto)comunicare este dislocată de intenția productivă, nemaifiind scriitorul cel care angajează o relație dialogică cu cititorul, ci textul însuși, ca ofertă de participare realizată cu conștiința acestei finalități.

Concepte tipic moderne precum autoreferențialitate, autoreflexivitate, opacitate a textului, ambiguitate controlată, potențial de semnificație, semioză ilimitată ș.a.m.d., precum și sloganuri larg vehiculate, precum „poezia pură" în domeniul liricii sau „epoca suspiciunii" în cel al epicii, marchează o distanțare vădită față de deziderate ca sinceritatea, spontaneitatea sau chiar imaginația potrivit cărora esența operei literare, rezidând în trăirile personale ale artistului, precedă proiectul și actul creator propriu-zis. Epoca modernă aduce cu sine de asemenea ideea unei „literaturi experimentale", care dezleagă aproape complet nodul cauzal autor-operă, țintind în schimb către sondarea efectului posibil al construcției textuale, fie chiar și aleatorii. Rigoare și hazard converg de această dată în contracararea personalismului, colorat mistic sau nu, acreditat de romantici. Separația dintre eul empiric și eul poetic, teoretizată de Proust, este

acceptată ca legitate a creaţiei. Tehnica, „artefactul" îşi revigorează considerabil cotaţia, împreună cu luciditatea şi spiritul critic. „Se poate vorbi, în acelaşi spirit, şi de narcisismul creaţiei, «act de narcisism pur» după expresia lui Ion Barbu?" întreabă Adrian Marino (*idem*: 477). În primul rând în sensul unei tot mai apăsate conştiinţe că existenţa scriitorului, ca producător de texte literare, implică o dedublare reflexivă care îl transpune pe acesta în poziţia propriului său cititor. Sentimentul despărţirii autorului de opera sa, instaurat chiar pe parcursul genezei operei şi pe deplin cristalizat odată cu încheierea acesteia, e frecvent invocat în reflecţiile poeţilor sau prozatorilor moderni. Scriitorul nu *se exprimă*, ci *se creează* pe sine scriind. Produsul artistic reprezintă, în raport cu producătorul său, o materializare a spaţiului dintre identitate şi alteritate.

Desigur, acest fenomen, ale cărui coordonate sunt pe larg discutate de Eugen Simion (1981: II-138), nu se datorează doar unor factori intrinseci ai evoluţiei literare. Premisele ocultării autorului se află în înseşi condiţiile profesionalizării scriitorilor. Contradicţia e doar aparentă. Pe măsură ce statutul social al scriitorului se precizează, acesta e ameninţat să îşi piardă o serie de prerogative nespecifice, supradimensionate („profet", „legiuitor", „educator", „îndrumător de conştiinţe" ş.a.m.d.) asumate anterior. Textul se emancipează treptat de rolul său de vehicol al „mesajului" sau al „charismei" auctoriale. „Opera" – în accepţia de totalitate a scrierilor unui autor – devine la rândul său un concept problematic. „Mărturia" pe care aceasta o depune despre un destin sau despre o personalitate îşi pierde credibilitatea, reclamând o hermeneutică a multiplelor intermedieri. Puterea explicativă a unei astfel de hermeneutici variază în raport cu opera căreia i se aplică. Putem compara, de exemplu, coerenţa internă a operei eminesciene, organicitatea ei globală în care se întrezăreşte desenul etapelor creatoare, cu dispersia operei argheziene, compozită, contradictorie, atât de fluctuantă ca tematică şi ca expresivitate şi de vagă sub aspectul reperelor cronologice. Auctorialitate romantică *versus* modernă.

Importantă este şi evoluţia sistemelor de transmitere, intermediere şi prelucrare a textului literar, a căror perfecţionare face ca „distanţa" dintre autor şi publicul său să crească treptat. Instituţionalizarea verigilor ce se interpun între partenerii de comunicare, sporirea însemnătăţii acestora (edituri, librării, diversele formule de prezentare şi de comentare a cărţii, învăţământ, medii capabile de transpunere a textului literar precum cinematografia, televiziunea, radioul etc.) concură de asemenea la înstrăinarea produsului beletristic de producătorul său. Posibilităţile de multiplicare a obiectului artistic material, lărgite permanent prin progresul tehnologic, dezechilibrează şi ele balanţa comunicării literare, înclinând-o tot mai mult în favoarea consumatorului, ca „industrie culturală". Estetica marxistă ajunge chiar să acuze monopolizarea artei de către instanţele mijlocitoare, fie ca sursă de profit, fie ca instrument de manipulare.

Evident, acest proces de slăbire şi de dezechilibrare a contactului comunicaţional nu se desfăşoară nici linear şi nici sincron în diferitele spaţii culturale, după cum nici nu acoperă omogen toate zonele literaturii şi ale studiului literar. Tendinţa generală de depersonalizare şi de anonimizare a autorului cunoaşte o sumedenie de derogări şi de contrareacţii: „*Marginalizării* autorului, legate de *profesionalizarea* acestuia, i se va răspunde de către mulţi cu o stilizare conştientă a rolului de *outsider* şi cu o izolare autodeterminată" (Bäumer 1987 : 32, *s.a.*). Pe de altă parte, încă de pe la sfârşitul veacului al XVIII-lea tagma mânuitorilor de condei se divide, asumându-şi funcţii şi poziţii sensibil diferite în societate. Din punctul de vedere al lui Roland Barthes, scriitorii, ca „proprietarii de netăgăduit ai limbajului", încep să fie secondaţi, odată cu Revoluţia franceză, de o nouă categorie, cea a „scriptorilor", care „se constituie şi se dezvoltă ca un grup nou, deţinător al limbajului public" (1987 : 125). Folosirea limbajului tranzitiv şi instrumental de către „scriptori" delimitează şi mai clar funcţia scriitorului, acţiunea sa intranzitivă şi autotelică, ce „se exercită, paradoxal, asupra propriului său instrument : limbajul" (*idem :* 126) şi permite, totodată, „recuperarea" socială a acestei *praxis* paradoxale : *„a-scrie-bine* a devenit astfel un mit : scriitorul este un preot cu simbrie, respectabil şi derizoriu, deopotrivă, al sanctuarului măreţei Rostiri franceze – un soi de Bun naţional, marfă sacră, produsă, transmisă, consumată şi exportată în cadrul unei sublime economii a valorilor" (128-129, *s.a.*).

Critica şi teoria literară s-au resimţit la rândul lor de pe urma acestor mutaţii de ordin estetic sau al sociologiei literaturii. Momentul de ridicare la apogeu a autorului, cu un ascendent indubitabil asupra partenerului său, cititorul, biografismul pozitivist, a căzut în secolul nostru în desuetudine. „Izgonirea" autorului s-a produs spre a curăţa drumul pentru ceea ce René Wellek numea „abordare intrinsecă" a literaturii, *Textimmanenz* în terminologia germană. „Pentru formaliştii ruşi şi pentru Noua Critică, excluderea autorului a funcţionat simplu ca un gambit metodologic într-un sistem care nu punea chestiunea originilor şi a determinărilor textului. Nu *moartea* sau *dispariţia* autorului erau în discuţie, ci mai degrabă incompatibilitatea categoriilor auctoriale cu analiza imanentistă" (Burke 1992 : 16, *s.a.*). Mult mai radicală este contestarea venită din partea structuralismului şi a post-structuralismului francez, începând cu eseul *La mort de l'auteur* al lui Roland Barthes (1977), publicat pentru prima oară în 1968, prefaţând proclamaţia şi mai zgomotoasă a „morţii omului". Premisele acestei dislocări se regăsesc încă din etapa „structuralismului scientist" (Pavel 1993 : 13).

În *Critique et vérité*, studiu ce dă titlul volumului din 1966 al lui Roland Barthes, criticul argumenta necesitatea suspendării autorului prin cerinţele fundamentării unei „ştiinţe a literaturii" : „Sunt uşor de imaginat sacrificiile pe care o asemenea ştiinţă le implică privitor la ceea ce iubim sau credem că iubim

în literatură, când vorbim despre ea, şi care este adesea *autorul*. Şi totuşi: cum ar putea vorbi ştiinţa despre *un* autor?" (Barthes 1980: 164-165, *s.a.*). Scientismul de inspiraţie lingvistică, reiterând locul comun al imposibilităţii unei cunoaşteri ştiinţifice a particularului, îşi propune „o mitologie a scriiturii care nu va avea drept obiect opere *determinate*, adică înscrise într-un proces de determinare a cărui origine ar fi o persoană (autorul), ci opere *străbătute* de marea scriitură mitică în care umanitatea îşi încearcă semnificaţiile, adică dorinţele" (*idem*: 166, *s.a.*). Consonanţa cu opţiunile poeticii moderniste nu poate trece neobservată. „O Istorie aprofundată a Literaturii ar trebui deci înţeleasă nu atât ca o istorie a autorilor şi a întâmplărilor din viaţa lor sau ca o istorie a operelor lor, ci ca o *Istorie a spiritului ca spirit care produce sau consumă «literatură»*, iar această istorie ar putea fi făcută fără ca numele unui singur scriitor să fi fost rostit" – considera Paul Valéry (*apud* Mavrodin 1982: 62, *subl. în text*).

Pentru exegeza literară, discreditarea deplină a noţiunii de „autor" a însemnat promisiunea unei spectaculoase substituiri, prin care criticul apărea ca o epifanie a auctorialităţii. „În critica lui Barthes autorul revine – însă sub forma deturnată a referirii metatextuale a lui Barthes la activitatea scripturală. Astfel, în această optică, criticul este adevăratul beneficiar al separării autorului de text" (Pease 1990: 112). Atât miza, cât şi consecinţele acestei alienări ţintesc însă dincolo de mutările strategice în lupta pentru supremaţie dintre critic şi scriitor. Dacă noţiunea de „autor" este datată istoric, dacă fundamentele sale se regăsesc în accepţia „juridică", reglementând, în opinia lui Foucault, „modul de existenţă, circulaţie şi funcţionare al anumitor discursuri în societate" şi fiind asociat, din capul locului, cu o „apropriere penală" care îl face pe scriitor pasibil de pedeapsă pentru ceea ce publică (Foucault 1980: 148-149), dacă secolul al XIX-lea scoate în prim plan accepţia „poietică" şi pe cea „personalistă" ale noţiunii pentru ca, începând cu ultima sa parte, noţiunea să se retranşeze în mult mai modesta sa definire primară, declinându-se astfel treptat interesul faţă de ea, intervenţia post-structuralistă, prefaţând o optică postmodernă, pare să vrea să anuleze până şi acest loc de refugiu. „Scrisul este acel spaţiu neutral, compozit, oblic, din care subiectul se face nevăzut, negativul în care se pierde orice identitate, începând cu însăşi identitatea scrierii corporale [*body writing*]" (Barthes 1977: 142). Te întrebi la un moment dat dacă „drepturile de autor" n-ar urma să treacă, în urma acestui atac concertat asupra subiectului, în contul vreunei alte instanţe, precum Scriitura, Intertextualitatea, Generativitatea, Productivitatea Textuală ş.a.m.d.

Autorul se încăpăţânează însă să nu se lase anihilat. Imaginea publică a scriitorului şi statutul acestuia se dovedesc plurivalente şi polimorfe, în continuă diversificare de-a lungul timpului. Nici o cultură nu a încetat vreodată să îşi

mitologizeze scriitorii, uneori până la exasperarea spiritului critic, asimilându-i unor repere simbolice cardinale: Eminescu – „poetul național", „poetul nepereche", „omul deplin al culturii românești", Blaga – filozoful ostracizat, Labiș – poetul secerat în floarea vârstei, Nichita Stănescu – poetul „necuvintelor", Marin Preda – prozatorul „confruntării cu istoria" ș.a.m.d. – începând chiar cu Cârlova, „poetul murind" a cărui dispariție o cânta Heliade în versuri lamartiniene, dacă nu chiar cu Miron Costin, cărturarul care a adus la noi redutabilul *topos* al înfruntării inechitabile dintre condei și spadă. Aureolarea de esență post-romantică a scriitorului persistă până în ziua de azi, îmbrăcând forme din cele mai variate (resuscitarea mitului homeric al „poetului orb" în cazul unui Borges, scriitorul întrupând conștiința epocii sale, așa cum a fost perceput un Sartre, un Ionesco și mulți alții, sau ca un reper civic și moral, de tipul Havel etc.), în paralel cu tipologia „tehnicianului", a fabricantului de texte prin rețete computerizate, a specialistului angrenat în munca de echipă a mediilor de largă audiență sau a clientului caselor de autoeditare, ori a „ofertantului" amator de pe internet.

Nici studiul literar nu se poate dispensa de noțiunea de „autor", care „rămâne relevantă și indispensabilă" prin raporturile pe care le întreține cu agenții enunțării narative sau lirice, ca funcție semiotică, semnalizând „opera" ca totalitate a creației unui ins, ca valoare simbolică sau ca „personaj central al instituției literare" (Paul Cornea 1994: 29-30). Epifaniile sale nu îi anulează existența, nici chiar când par să ia forma unei apariții vide: Nimeni anunțat de teoretizările post-structuraliste este la rândul său, cum bine știm din povestea lui Ulysse, cineva.

Aparent paradoxal, ultimele decenii au înregistrat, în paralel, un reviriment al instanței auctoriale, în orice caz, al interesului pentru omul de dincolo de hârtie. Se menționează adesea la acest capitol, cu îndreptățire, reconsiderarea unor specii privite anterior ca marginale, limitrofe, precum amintirile, confesiunile, jurnalele intime și autobiografiile. Studiile literare redescoperă și ele, într-o oarecare măsură, atracția față de biografic. Literatura însăși repune în circulație o apăsată tendință de personalizare a discursului prin inserția de detalii biografice, pe de o parte, de reliefare metadiscursivă a instanței auctoriale, pe de cealaltă. Să nu ne pripim însă. Recuperarea pârghiilor ce asigurau buna funcționare a agregatului auctorialității – asumarea formală a discursului, retorica ethosului auctorial, cea a cooperării cu cititorul, transferurile existențiale etc. – demonstrează, cel mai adesea, dezagregarea sau cel puțin problematizarea relativizantă a instanței tradiționale. Declarațiilor auctoricide post-structuraliste le-a urmat confruntarea directă cu „fantoma" modernității. Autorul postmodern e *flou*, e *fuzzy*, este, în termenii lui Vattimo, un autor „slab", care a renunțat deopotrivă să-și afirme sau să-și caute, să-și nege sau să-și alunge identitatea.

În locul atâtor generalităţi şi abstracţiuni, m-aş opri mai bine asupra unui citat elocvent, dintre multele posibile:

„Apoi se ridică de pe fotoliu, n-are importanţă cum, să zicem grăbită, merge la baie unde maşina de spălat rufe funcţionează (perfect, evident!), la capacitate maximă. Nu există nici un motiv serios s-o urmez. Doar ştim cu toţii cum arată o cameră de baie într-un bloc cu 9 etaje, nu mai vorbesc de maşinile de spălat rufe. Spre deosebire de Mina P., eu nu-mi pot permite să scriu orice şi oricum. Ar însemna să mă desfiinţez cu bună ştiinţă dacă aş scrie de exemplu: «În sfârşit, cumpărat mobilă de sufragerie. Am transportat-o cu particulari. Ne-au cerut banii înainte etc.» Sau dacă aş da de înţeles că Mina P. sunt eu şi aş avea naivitatea să cred una ca asta. Nu, stimate cititor, eu sunt autorul, o instituţie care nu răspunde de faptele salariaţilor săi în afara orelor de program" etc.

Citatul, extras din comentariile auctoriale intercalate din loc în loc între paginile „reproduse" din jurnalul Minei P., „eroina" oarecare a „nuvelei" lui Cristian Teodorescu *Tapetul* [*Maestrul de lumini*, Cartea Românească, 1985: 100-101], poate servi drept excelent preambul la analiza strategiilor comunicaţionale în perioada paşoptistă şi postpaşoptistă pe care mi-am propus să o fac în lucrarea de faţă. Cristian Teodorescu „anticipează" o sumedenie dintre trăsăturile ce vor fi discutate în acest studiu: ieşirea în prim-plan a instanţei auctoriale, paternalismul acesteia, temperarea puterilor discreţionare cu care autorul este investit prin responsabilităţile pe care acesta şi le asumă în raport cu istoria narată şi cu cititorul, ergonomia informaţională, înscrierea pactului încheiat cu destinatarul în cadrul convenţiilor de gen, până la aspecte de detaliu, precum folosirea unor procedee tipice: contactul dialogic explicit cu lectorul, tematizarea repertoarului comun de experienţă şi cunoaştere, înscrierea acestuia într-un sistem de deictice spaţio-temporale, urmărirea personajului în beneficiul receptorului, retorica tăcerii ca verbalizare a omisiunilor şi a abţinerilor auctoriale etc. Mai mult chiar, frapează similitudinea între adoptarea *ironică* a acestor principii, reguli şi tehnici narative de către autorul *„Tainelor inimei"* [Cristian Teodorescu, 1988] şi, precum vom vedea, cel al *Tainelor inimei* [Kogălniceanu, 1850]. Dacă prozatorul de acum un veac şi jumătate punea uzanţele scriitoriceşti ale timpului său în registru ironic spre a obţine o renegociere a statutului instanţei auctoriale convenabilă posturii sale de tinereţe de marginal rebel atât în plan ideologic, cât şi intelectual şi afectiv, demersul nuvelistului contemporan nu pare a mai avea nimic de a face cu tentativa reajustării normelor. Instanţei auctoriale i se substituie un bricolaj de reminiscenţe, inaderente, contradictorii chiar, nu însă şi inoperante.

Voi căuta să reconstruiesc instanţa auctorială a perioadei de care mă ocup, din nodul de relaţii de comunicare pe care îl pune în lumină analiza textuală sau intertextuală – mai potrivit ar fi poate să-i spun *transtextuală*, străbătând

corpusul de texte ales de-a lungul mai multor fire – *wie es gewesen war*, pe parcursul tranziției de la o accepție predominant „juridică" la una preponderent „poietică". Este totuși de netăgăduit că în impulsul de recuperare a candorilor ei eroice, a derizoriului îndârjit în războiul de uzură cu condiționările scrisului beletristic în proză, vor fi pătruns destule din ingredientele unei gândiri „post-moderne".

1.2. Norocosul cu două fețe

Din tandemul de care mă ocup, cititorul a fost, fără doar și poate, copilul răsfățat al studiilor literare, de pe la finele anilor '60 încoace.

Nu este locul aici pentru a face nici istoricul și nici inventarul detaliat al cercetărilor grupate sub diverse titulaturi – *Rezeptionsforschung, Rezeptionsgeschichte, Rezeptionsästhetik, Leserforschung, theories of reception, reader-response criticism, audience oriented criticism, theory of reading* etc. – în ansambluri destul de eteroclite și de instabile, deși cred că în cultura noastră ele au avut, aparte de câteva excepții notabile, un ecou nemeritat de slab, ce s-ar cuveni compensat măcar retroactiv. Promisiunea perspectivei unificatoare tematizate inițial de Jauss ca schimbare globală de paradigmă în disciplinele literare, în celebrele sale prelegeri din 1967 și 1969 (Jauss 1972, 1975) a deschis, contrar previziunilor, căi divergente de prospectare, adesea situate pe poziții polemice. Din programul reformator s-au desprins ramuri de cercetare cvasi-autonome, racordate sau nu la alte discipline: estetica receptării de tip fenomenologic sau semiotic, studiul empiric al receptării, sociologia, psihologia sau didactica receptării. Mă mărginesc la câteva notații bibliografice *ad usum*.

Bibliografia adnotată de la sfârșitul antologiei *The Reader in the Text*, una dintre cele mai consistente până astăzi în domeniu, cuprinde circa 200 de titluri, grupate în cinci tipuri de studii orientate spre receptor: I. *Retorice*, II. *Semiotice și structuraliste*, III. *Fenomenologice*, IV. *Psihanalitice și subiective*, V. *Sociologice și istorice* (Suleiman/Crosman 1980). „De vreme ce orice tip de lectură – analitică, critică sau interpretativă – implică texte, cititori și interacțiunea acestora, am avut de ales dintr-un material foarte bogat" – comentează Inge Crosman (*idem*: 401).

Să vedem ce spun și tratatele.

Într-o sinteză de teorie literară contemporană publicată pentru prima oară în 1978, cu numeroase reeditări ulterioare, Douwe Fokkema și Elrud Ibsch discută conexiunile ideatice care au marcat problematica studiului receptării la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, enumerând apoi, ca direcții de aplicație,

cercetarea istorică, cea empirică, cititorul implicit şi abordarea socio-politică (Fokkema/Ibsch 1995: 136-164).

În manualul academic de largă circulaţie *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, editat de Ann Jefferson şi David Robey, Ian MacLean (1986: 122-144) distinge între abordări fenomenologice (Ingarden; şcoala de la Geneva: Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset şi Jean Starobinski, dimpreună cu J. Hillis Miller, „dezertat" ulterior la post-structuralişti; Wolfgang Iser), abordări hermeneutice (Gadamer, Hirsch jr., Ricoeur), „cititori şi comunităţi de lectură" (Jauss, Fish).

Elrud Ibsch (1989: 249-271) stabileşte trei grupări orientative. Teoriile receptării vest-germane iau o direcţie fenomenologică (Iser, bazându-se pe constructul teoretic al unui lector *implicit* şi *posibil*), una hermeneutică (Jauss, având ca problemă principală relaţionarea unor orizonturi de aşteptare istoric diferite), construiesc o abordare identificată de regulă drept semiotică (Mukarovsky şi discipolul său Vodicka, mergând către un model sociologic axat pe concepţia valorii convenţionale şi funcţionale a artei) sau optează pentru cercetarea empirică, în cadrul căreia se detaşează pe de o parte un „raţionalism critic liberalizat" (Norbert Groeben, interesat de investigarea cititorului concret prin tehnici experimentale) şi un „constructivism radical" (Siegfried T. Schmidt) derivat din teoria acţiunii pe de cealaltă. A doua grupare, cea a cercetărilor americane, include „critica subiectivă" (*Subjective Criticism*, 1978) a lui D. Bleich, preocupată de procesele de autocunoaştere prin intermediul manevrării obiectelor simbolice, de tipul visului sau al operelor literare şi „critica tranzactivă" (*transactive criticism*) a lui Norman Holland (1975) ce urmăreşte mecanismele de „recreare a identităţii" lectorului la întâlnirea cu alte „realităţi", propuse de scrierile literare. A treia şi ultima grupare are în vedere reacţiile marxiste la Jauss şi Iser în RDG, cu principalele teme de dispută: raportul producţie – receptare (consum), raportul funcţie formativă – funcţie mimetică, raportul percepţie nouă – percepţie corectă.

O sistematizare de largă cuprindere şi teoretic mai riguroasă se găseşte la Wendell V. Harris (1992: 318-323), care ordonează diversele abordări ale receptării pe un continuum dinspre polul obiectiv spre cel subiectiv: *discourse analysis* în formula lui George Dillon, stilistica afectivă a lui Stanley Fish, structuralismul lui Jonathan Culler (competenţa literară în relaţie cu convenţiile literare), noul pragmatism (dintr-o fază mai recentă) al lui Fish (comunităţile interpretative), *reader-response criticism* normativ (marxism, feminism), orientările interacţionale sau tranzacţionale axate cu prioritate pe răspunsul afectiv al cititorului la impactul cu textul (W. Slatoff, Louise Rosenblatt), demersul fenomenologic (Ingarden, Iser), cel hermeneutic (Gadamer, Jauss), abordările psihologice din unghiul „identităţii personale" (Holland) şi din cel al proceselor

de „resimbolizare" (Bleich). Ultimele două direcții se află în zona polului subiectiv, cele trei anterioare ocupă partea centrală a grilei.

Un criteriu adesea folosit în încercările de delimitare a variantelor studiului receptării este modul în care acestea definesc cititorul și se raportează la el. O expunere detaliată a problemei, excelent sistematizată, se găsește în capitolul *Lectorul* și în subcapitolele referitoare la competențele comunicativă, literară și culturală ale acestuia din lucrarea lui Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii* (1988: 59-78, 95-102). Tipologia atât de variată a cititorului (pentru detalii, o bună trecere în revistă și în Martin 1986: 154-162) pivotează în jurul a două noțiuni fundamentale: lectorul real, pe de o parte, cel virtual, pe de cealaltă. Primul reprezintă „cititorul în carne și oase", ființa concretă care îndeplinește actul lecturii, asupra căreia se pot obține informații pe diverse căi: inventarele bibliotecilor personale, mărturii de lectură din jurnale intime sau din corespondență, opinii literare exprimate public (recenzii, studii etc.), consemnări documentare despre preferințe, descrieri ale comportamentului de lectură, criterii declarate de interpretare și de evaluare, situarea față de norme și uzanțe literare curente etc. Tot pentru descrierea cititorului real au fost concepute și utilizate procedee de cercetare empirică, de tipul chestionarelor, interviurilor, protocoalelor interpretative, diferențialului semantic, testelor de asociere liberă și dirijată etc. (o amplă prezentare a acestui tip de studii în spațiul american în Klemenz-Belgardt 1982). Lectorul virtual în schimb este un „om de hârtie", un construct teoretic a cărui identitate se precizează prin recursul la însești textele beletristice. El există, așadar, ca entitate preformată în cadrul „ofertei" textuale.

S-ar părea că cele două categorii de lectori sunt disjunctive, proprii unor abordări radical divergente. Cititorul virtual funcționează ca pură ipoteză hermeneutică, ce nu poate fi nici validată, nici invalidată în afara spațiului teoretic ilimitat al interpretărilor competitive. Cititorul real se presupune a fi situat în domeniul factualității. El este supus rigorilor de confruntare cu probe materiale, oferind, astfel, promisiunea unor certitudini. Practica cercetării atenuează însă mult această opoziție.

Nu avem acces nemijlocit la procesul lecturii. Metodele de cercetare empirică au deseori un caracter nespecific și mai totdeauna fragmentar, izolând diverși parametri a căror interrelaționare scapă analizei. Atunci când țintesc dimpotrivă către evaluări globale, astfel de cercetări se expun riscului unei dirijări excesiv de pronunțate a schemelor operative supuse ele însești testării (cazul protocoalelor interpretative), antrenând totodată un metalimbaj critic care opacizează și mai mult relația stimul-răspuns. Asemenea proceduri de investigare par nu o dată să ignore faptul că între procesul lecturii, care implică prezența textului și a receptorului, și situația de testare, ce adaugă un terț care solicită informații *despre* lectură, se modifică, într-o măsură încă greu de precizat, sistemul de

norme propriu fiecărei activităţi. Dacă lectura însăşi este un fapt social ale cărui reguli de desfăşurare sunt omologe celor ale comunicării metaliterare, în diferite contexte, instituţionalizate sau nu (conversaţia între cunoscuţi, compunerea şcolară etc.), rămâne deocamdată o simplă ipoteză. Nu mai puţin gradul de „subiectivitate" a cercetării empirice pare a creşte în raport cu gradul de „rafinament" al stimulilor textuali către care este îndreptat respondentul. Atunci când, de exemplu, acesta are să se pronunţe asupra încărcăturii semantice a unui text cu un nivel ridicat de ambiguitate, e inevitabil ca matricea interpretativă a cercetătorului să joace un rol important în evaluarea răspunsurilor. Astfel, lectorul „real" este adesea preformat în testul sau experimentul empiric. „Realitatea" se identifică cu funcţia de corectiv al ipotezei, atunci când nu devine, în cercetări construite vădit deficitar, simplă şi inevitabilă confirmare a acesteia, prin introducerea deghizată a concluziilor drept premise analitice.

Cu atât mai labilă devine graniţa între „real" şi „virtual" atunci când nu mai e urmărit cititorul ca individ, ci cititorii care formează publicul, stratificat, al unei text, al unei perioade literare. Neomogenitatea publicului cititor este de domeniul evidenţei, ea devenind tot mai stânjenitoare pentru cercetător pe măsură ce ne apropiem de vremurile actuale. Spre a putea face un pas mai departe, spre a delimita grupurile de cititori ce alcătuiesc, împreună, această masă eterogenă, e nevoie de criterii de clasificare. Criteriile sociologice (vârstă, sex, educaţie, profesiune, clasă, grup, mediu etc.) interesează în primul rând pe sociolog, cele literare (preferinţe/inaderenţe, norme explicite/implicite de raportare estetică, strategii de lectură, „retorici" lectoriale preferenţiale sau specifice) presupun colaborarea studiului intrinsec al literaturii, a fenomenologiei lecturii, a semioticii literare. Atâta vreme cât lectura conţine o variabilă (textul sau textele literare citite) de ordinul virtualităţii, e de prisos să nădăjduim obţinerea unor date „reale", univoce, neinterpretabile, asupra ei. E mai curând vorba de o gradualitate, de o creştere progresivă a corectivelor care dau cuantumul de „certitudine".

În perspectivă diacronică, puţinătatea surselor de informare face inferenţele cercetătorului – conceptualizările, conexiunile, generalizările – cu atât mai necesare. Publicul real al unei epoci trecute trebuie reconstruit din crâmpeie de informaţii dintre cele mai variate, de la listele de subscripţii până la critica de direcţie sau doctrinele estetice de autoritate. Asemenea documente, adesea ele înseşi interpretabile – o poziţie critică voalat exprimată, o fuziune de precepte estetice autonome, supralicitări emfatice, emoţionale, omisiuni elocvente şi câte altele – devin semnificative abia când sunt introduse într-un circuit hermeneutic, al corelării continue parte-întreg, al problematizării întrebare-răspuns, al asimilării şi acomodării între datele observate şi schema teoretică propusă de cercetător. Şi în cazul reconstituirii publicului real se ridică probleme delicate,

precum cea a găsirii contextului optim în care documentul poate fi făcut „să vorbească" sau cea a noncontemporaneității unor mărturii contemporane. Credem de aceea că, în special în studiul istoric al receptării, perspectiva *dinspre* texte și cea *dinspre* informații exterioare se pot complini și clarifica reciproc, fără a nutri optimismul candid că abordarea din două direcții ar duce, ca în construcția unui tunel, la o fericită întâlnire la mijloc. Mai degrabă ne putem aștepta să trebuiască să săpăm un păienjeniș de galerii, din care multe izbesc în gol, altele însă, chiar părăsite, încă lasă să se audă sunete vagi mai departe.

1.3. Jertfe democratice

Nu numai criticul literar – post-structuralist sau postmodernist – râvnește să-l detroneze pe autor, într-un ritual hermeneutic amintind vag de *Creanga de aur* a lui Frazer. Magnanim – nu întru totul dezinteresat – criticul poate delega dreptul la substituire cititorului pur și simplu. Partizani ai studiului receptării se declară adesea deopotrivă adversari ai auctorialității, reiterând, dintr-un unghi nou, acuzele formulate odinioară la adresa „erorii intenționale" (*intentional fallacy*, Wimsatt 1970). Astfel, investigația orientată spre autor și cea orientată spre cititor apar frecvent ca opțiuni nu numai alternative, ci și concurente. „Moartea autorului" și „renașterea cititorului" sunt percepute intercondiționat, autor și cititor sunt socotiți drept componente disjuncte ale studiului literar.

Mai ales pe terenul hermeneuticii, alergia la interpretarea care se sprijină pe intenția auctorială își arată întreaga virulență. Mai trebuie doar câteva ingrediente ideologice pentru ca disputa, gravitând în jurul irezolvabilei dileme a „interpretării corecte" (dacă opera literară se deschide unei pluralități de lecturi posibile, ce poate justifica atât acceptarea, cât și respingerea unora dintre ele?), să ia o turnură declarat combatantă, statutând o ireconciliabilă antinomie.

Într-un eseu cu titlul sub formă de întrebare retorică, *Do Readers Make Meaning?*, Robert Crosman (1980: 149-164) identifică în cele două tipuri de hermeneutică, cea a intenției auctoriale și cea a deciziei lectoriale, două poziții axiologice antagonice: „autoritarism" pe de o parte (voința suverană a autorului, decriptată de glosatorul erudit care își arogă competența de a ști „ce a vrut să spună acesta"), „democratism" pe de cealaltă (libertatea cititorului de a-și alege, după bunul plac, „contextul" interpretativ pe care îl consideră potrivit). Inutil de precizat, Crosman pledează ferm pentru cea de a doua alternativă. Argumentația, îndreptată cu precădere împotriva lui E.D. Hirsch jr. (1967, 1976), partizan al „intenției", pare, la o primă vedere, destul de bine

construită. Crosman susţine în esenţă că autorul poate servi drept eventual reper hermeneutic, dar numai cititorul reprezintă instanţa care decide asupra modalităţii de interpretare. Dreptul de preempţiune al cititorului asupra autorului ar decurge din însăşi natura comunicării. Bazată pe premise general acceptabile, precum „consider că orice cuvânt sau text are «sens» numai atunci când este inserat într-un context mai larg" (*idem*: 151), sau „însuşi actul scrierii include cititorul" (153), concluzia la care ajunge Crosman acordă cititorului o libertate interpretativă aproape nelimitată: „De vreme ce «sensul» este o traducere a cuvintelor poetului în propriile noastre cuvinte, nu există posibilitatea de a exclude anumite traduceri ca neîntemeiate, atâta timp cât poate fi descoperit un context în care ele să se insereze prin regulile obişnuite ale logicii" (154).

Afirmaţia atât de permisivă a lui Crosman ignoră faptul că interpretarea textelor literare nu se raportează doar la „regulile obişnuite ale logicii" ci şi la reguli sau norme de situare a receptorului faţă de text. De altfel, cineva care se raliază la o definire contextualistă a „sensului" (*meaning*) cu greu ar putea trece cu vederea faptul că acesta depinde, în comunicarea de orice fel, nu numai de „logică", ci şi de pragmatică. Mersul trenurilor poate fi citit ca un text incantatoriu, cu rezultate problematice însă pentru cel care vrea să voiajeze. Romanele lui Jules Verne pot fi citite ca instrucţiuni pentru a călători cu submarinul, cu balonul sau cu racheta. Aceste instrucţiuni sunt ceva mai greu de urmat. Cu siguranţă impulsul generos al emancipării aproape totale a receptorului faţă de emiţător nu se poate confirma nici în comunicarea obişnuită, nici în cea literară.

1.4. Din nou, teribila simetrie

Cum se poate ieşi din recluziunea imanentistă, evitând totodată psihologismul, biografismul, personalismul, fără a depune cheile fenomenului literar în mâna cititorului? Cum se poate debarasa hermeneutica literară de mirajul „textului însuşi", susţrăgându-se totodată de sub tutela împovărătoare a „intenţiei" auctoriale, fără a da cititorului – profesionist sau amator, „avizat" sau ingenuu – drepturi discreţionare?

Tentative de (re)echilibrare nu au lipsit. Multe dintre ele au însă un caracter sporadic, eteroclit şi adesea tangenţial, fiind încorporate în cu totul alte preocupări de studiu. Chestiunea hermeneutică a „intenţiei" a fost repoziţionată în fel şi chip. Din perspectivă retorică, de exemplu, „intenţia" auctorială ar putea fi recuperată cu statut instrumental, de operator al analizei textelor literare.

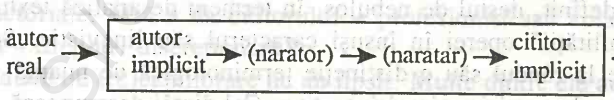
Pentru Kibédi Varga (1991: 229) „analiza retorică este o interpretare care se inspiră din intenţiile (postulate) ale autorului". Ea încearcă să parcurgă un

traseu deductiv: „odată determinată intenția primă a autorului, interpretul va verifica dacă mijloacele și procedeele retorice puse în lucrare sunt potrivite" (*idem*). Kibédi Varga vede dificultatea acestui demers decurgând în primul rând din faptul că literatura tinde să-și „ascundă" mesajul. Punctul său de vedere are hibe evidente: pe de o parte, strădania „ascunderii" mesajului nu caracterizează *întreaga* literatură – ba mai curând o parte relativ modestă a ei. Pe de cealaltă, ea nu caracterizează *numai* literatura. Poeticile (sau, mai exact, „poieticile") modernității se sustrag de la parcursul generativ descris și recomandat de către retorică, bazat pe principiul fundamental al precedenței ideației (*inventio*, *dispositio*) în raport cu verbalizarea (*elocutio*). Tehnica „încifrării" poetice asumate și practicate deliberat, caracteristică cu prioritate esteticilor de tip manierist, este abandonată sau radical reconvertită de la romantism încoace, dislocată sau remodelată prin „expresivitate", „viziune", „imaginație", „formă organică", „alchimie verbală", „corespondențe", „corelativ obiectiv" ș.a.m.d. Pe de altă parte, discursul oratoric ca atare își disimulează foarte adesea mesajul, lucru care a trezit, de la sofiști încoace, nenumărate suspiciuni față de tehnicile persuasiunii.

Una dintre soluțiile frecvent adoptate a fost aceea a *textualizării* „intenției", adesea în contextul unei redefiniri mai largi și mai flexibile a prezenței autorului în operă. Fenomenologia criticii profesată de Georges Poulet (1979: 289-328) vede în operă desfășurarea unui *Cogito* al scriitorului, lectura urmărind „un fel de identificare între gândirea autorului și cea a criticului" (*idem*: 323). Este însă vorba de o „conștiință inerentă operei", „pură entitate categorială": „Să ne ferim încă o dată a confunda această conștiință inerentă operei cu conștiința autorului sau cu aceea a cititorului" (312). Problematica acestei critici de identificare vizează în primul rând poziția lectorului în raport cu opera. „Lectura e tocmai aceasta: un mod de *a ceda locul* nu numai unei mulțimi de cuvinte, de imagini, de idei străine, ci însuși principiului străin din care emană și care le adăpostește" (296, *s.a.*). Victor Lange (1974: 33-34) încearcă substituirea conceptului compromis prin acela înrudit de „intenționalitate" (*Intentionalität, Absichtlichkeit*), definit, destul de nebulos, în termeni de analiză textuală, ca înscriere a „lizibilității" operei în însuși caracterul său lingvistic. Seymour Chatman propune la rândul său o distincție terminologică de nuanță, optând pentru *intent* în loc de cvasisinonimul *intention*. Cel dintâi desemnează „sensul «integral», «de ansamblu» al operei" (Chatman 1990: 74). Mai rezonabilă mi se pare disocierea operată de Paul Cornea, punând „intenția" în dublă perspectivă: ea reprezintă pe latura autorului un „proiect creator" care suportă numeroase transformări în procesul concretizării lui textuale, iar pe cea a cititorului un „construct interpretativ" (1994: 28; vezi și Eco 1991: 95-100, *Autorul ca ipoteză interpretativă*).

Cea mai amplă tentativă de repoziţionare echilibrată a relaţiei autor-cititor s-a conturat prin abordarea literaturii ca o formă de comunicare. Sintagma *comunicare literară* sună destul de bizar. Pentru mulţi, ea evocă probabil un soi de Struţocămilă lingvistică, un mariaj terminologic inadecvat, dacă nu o alăturare oximoronică. Teoretizările vremilor din urmă s-au străduit să ne convingă că literatura *nu* este comunicare, decât cel mult cu dispensă: ea reprezintă o construcţie verbală autotelică sau foloseşte limbajul într-un mod deviant, „anomal", se manifestă ca *écart* fie faţă de uzul comun, fie faţă de o funcţionalitate a limbii – referenţialitate, denotaţie, univocitate etc. – către care ar aspira celelalte forme de comunicare, ca încălcare sistematică a condiţiilor comunicării eficiente, ca rostire pseudo-asertivă, ca act de limbaj „parazitic" ş.a.m.d. Şi totuşi, cercetări din domenii şi din direcţii variate se văd nevoite, adesea tacit, să ia notă de această componentă esenţială. Lucrări care, luându-şi titulatura de „studiu al receptării" (Link 1976), „estetică a comunicării" (Waldmann 1976), „retorică a ficţiunii" (Booth 1976) sau „pragmatică a ficţiunii" (Adams 1985) sau se pun, cel mai adesea, sub coviltirul generos de larg al „naratologiei" (Chatman 1978; Lintvelt 1994; O'Neill 1994 ş.a.), propun diferite modele de comunicare literară sau narativă. În toate acestea se regăseşte schema rudimentară de care ne-am împiedicat la începutul studiului de faţă. Aproape toate reinstaurează „teribila simetrie" atât de discutabilă şi totuşi, pare-se, atât de necesară raţiunii.

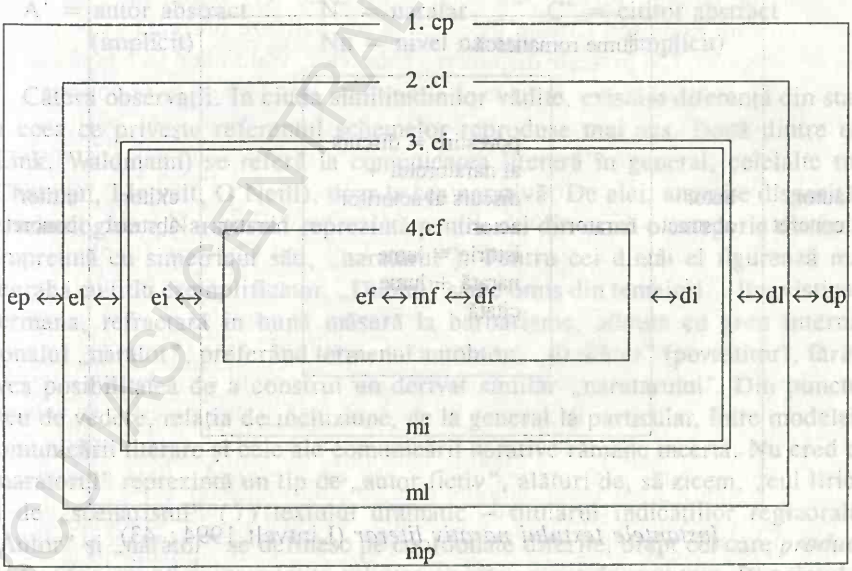
Mă abţin de la o prezentare generală, prea stufoasă pentru economia acestui preambul teoretic. Decât vorbe, mai bine desene. Următorul grupaj de mostre ilustrează, cred, destul de convingător principalele puncte litigioase pe marginea întrebării „Cine cui vorbeşte într-o proză literară?". Comentariile ulterioare privind diferenţele terminologice şi de „design" dintre schemele reproduse sunt menite să mă ajute să-mi argumentez propria opţiune metodologică. Acum, pentru curiozitatea cititorului, iată desenele, pe care nu le-am ordonat într-o succesiune cronologică, a publicării lor, ci ţinând cont de afinităţile dintre modelele pe care le figurează:



Situaţia de comunicare narativă (Chatman 1978: 151)

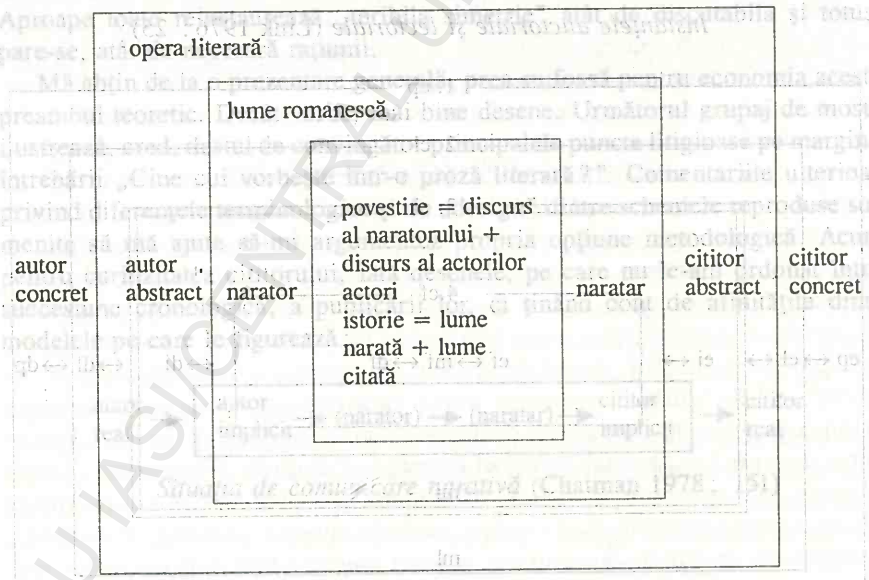
autor	cititor	
autor real A1 (persoană empirică istorică)	C1 cititor real	N1 nivel extratextual
autor abstract A2 = (instanţă abstractă = construct teoretic) = autor implicit	C2 cititor abstract = cititor implicit	N2 nivel intratextual situaţie de comunicare abstractă (normativ)
autor fictiv A3 (povestitor, locutor) autor explicit	(personaj fictiv = figură în text) C3 cititor fictiv cititor explicit	N3 situaţie de comunicare fictivă
multe situaţii de comunicare în cadrul lumii reprezentate (convorbiri, adresări) – plus toate celelalte evenimente ale fabulei		N4 „lume în text”

Instanţele auctoriale şi lectoriale (Link 1976 : 25)

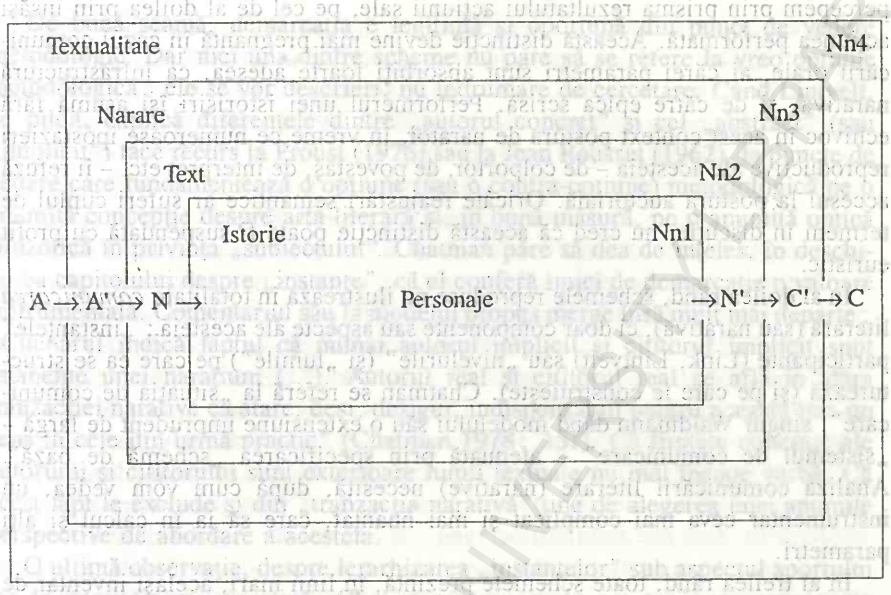


Schemă de bază a sistemului de comunicare textuală (Waldmann 1976 : 73)

1. cp = comunicare pragmatică
   ep = emiţător pragmatic: *autor* concret
   dp = destinatar pragmatic: *receptor* concret
   mp = mesaj pragmatic: *literatură* (= cl)
2. cl = comunicare literară
   el = emiţător literar: autor (în rol de autor literar) ca *autor literar*
   dl = destinatar literar: receptor (în rol de receptor literar) ca *receptor literar*
   ml = mesaj literar: *text* (= ci)
3. ci = comunicare intratextuală
   ei = emiţător intratextual: *rol intratextual de autor (narator)*
   di = destinatar intratextual: *rol intratextual de receptor (cititor)*
   mi = mesaj intratextual: *istorie (narativă) ficţională* (= cf)
4. cf = comunicare ficţională
   ef = emiţător ficţional: *personaj (narativ) ficţional* care face cunoscut ceva la un moment dat
   df = destinatar ficţional: *personaj (narativ) ficţional* care receptează la un moment dat
   mf = mesaj ficţional: *interacţiune ficţională verbală şi nonverbală*



Instanţele textului narativ literar (Lintvelt 1994: 43)



Niveluri narative, lumi narative (O'Neill 1994 : 111)

A = autor real	N = narator	C = cititor real
A' = autor abstract (implicit)	N' = naratar	C' = cititor abstract (implicit)
	Nn = nivel narativ	

Câteva observaţii. În ciuda similitudinilor vădite, există o diferenţă din start în ceea ce priveşte referentul schemelor reproduse mai sus. Două dintre ele (Link, Waldmann) se referă la comunicarea literară în general, celelalte trei (Chatman, Lintvelt, O'Neill), doar la cea narativă. De aici, anumite disparităţi terminologice. „Naratorul" reprezintă pentru cei din urmă o categorie distinctă (împreună cu simetricul său, „naratarul"). Pentru cei dintâi el figurează mai degrabă cu titlu exemplificator. „Dublul" său e omis din temeiuri... lingvistice: germana, refractară în bună măsură la barbarisme, admite cu greu internaţionalul „narator", preferând termenul autohton, „*Erzähler*" (povestitor), fără a avea posibilitatea de a construi un derivat similar „naratarului". Din punctul meu de vedere, relaţia de incluziune, de la general la particular, între modelele comunicării literare şi cele ale comunicării narative rămâne incertă. Nu cred că „naratorul" reprezintă un tip de „autor fictiv", alături de, să zicem, „eul liric" şi de „scenaristul" (?) textului dramatic – titularul indicaţiilor regizorale. „Autor" şi „narator" se definesc pe coordonate diferite, drept cel care *produce un text* (un *enunţ*) şi, respectiv, cel care *comite un act de enunţare*. Pe primul îl

percepem prin prisma rezultatului acţiunii sale, pe cel de al doilea prin însăşi acţiunea performată. Această distincţie devine mai pregnantă în cazul comunicării orale, ai cărei parametri sunt absorbiţi foarte adesea, ca infrastructură narativă, şi de către epica scrisă. Performerul unei istorisiri îşi asumă fără echivoc în acest context postura de narator, în vreme ce numeroase ipostazieri reproductive ale acesteia – de colportor, de povestaş, de interpret etc. – îi refuză accesul la postura auctorială. Oricâte reajustări semantice ar suferi cuplul de termeni în discuţie, nu cred că această distincţie poate fi suspendată cu profit euristic.

În al doilea rând, schemele reproduse nu ilustrează în totalitate *comunicarea* literară (sau narativă), ci doar componente sau aspecte ale acesteia : „instanţele" participante (Link, Lintvelt) sau „nivelurile" (şi „lumile") pe care ea se structurează (şi pe care le construieşte). Chatman se referă la „situaţia de comunicare", singur Waldmann dând modelului său o extensiune imprudent de largă – „sistemul de comunicare" – atenuată prin specificarea „schemă de bază". Analiza comunicării literare (narative) necesită, după cum vom vedea, un instrumentar ceva mai complicat şi mai nuanţat, care să ia în calcul şi alţi parametri.

În al treilea rând, toate schemele prezintă, în linii mari, acelaşi inventar de constituenţi, destul de asemănător aranjaţi. Excepţie face, sub primul aspect, omiterea de către Chatman a personajelor nu numai ca actanţi ci şi ca potenţiali emiţători de mesaje, verbale sau chiar nonverbale (*cf.* Waldmann ; de pildă, fumul cu care Robinson Crusoe încearcă să semnalizeze prezenţa sa pe insulă) sau de receptori. Cât priveşte dispunerea palierelor, Waldmann face notă discordantă, cu o delimitare mai restrictivă a nivelului intratextual (a se compara, de exemplu, cu Link). Nu intru aici în detalii, chestiunea fiind, cred, periferică în raport cu studiul de faţă (despre modèle inspirate din teoria comunicării, inclusiv cel al lui Waldmann, şi posibilitatea coroborării acestora cu modelele vehiculate de „estetica receptării" germană, Florin Manolescu 1983 : 317-319, nota 41). E suficient să remarc că, spre deosebire de Link sau Chatman (implicit) şi de Lintvelt (explicit), pentru Waldmann „literatura" începe *în afara* textului, putând fi înţeleasă ca o precondiţie a acestuia : pentru ca un emiţător să intre în postura de *autor literar* este nevoie de existenţa unei „instituţii" care să prescrie un atare rol. Simetric, lucrul este valabil şi pentru cititor. Accesul către lumea internă a textului se face în trepte. În schema lui Link şi, încă şi mai sugestiv, în cele ale lui Chatman şi Lintvelt, este marcată, dimpotrivă, o „falie" care desparte două „lumi" net diferite, cea intratextuală şi cea extratextuală : linia continuă în contrast cu cele întrerupte (Link), „cutiile chinezeşti" ale lui Lintvelt care includ şi exclud, chenarul lui Chatman, toate relegă autorul concret şi cititorul concret unei alte teritorialităţi, unei alte ordini faţă de celelalte instanţe.

De bună seamă, demarcația e legitimă și oportună din punct de vedere metodologic. Dar nici una dintre scheme nu pare să se refere la vreo opțiune metodologică: ele se vor descrieri, nu îndrumare de cercetare. Când Lintvelt, de pildă, explică diferențele dintre „autorul concret" și cel „abstract" (sau „implicit") face recurs la Proust (1976) sau la Jean Rousset (1962), la puncte de vedere care fundamentează o opțiune (sau o contra-opțiune) metodologică pe o anumită concepție despre arta literară și, în bună măsură, pe o anumită optică filozofică în privința „subiectului". Chatman pare să dea de înțeles, în deschiderea capitolului despre „instanțe", că el conferă liniei de demarcație o valoare instrumentală. Comentariul său la modelul propus merge însă mult mai departe: „Chenarul indică faptul că numai autorul implicit și cititorul implicit sunt imanente unei narațiuni (...). Autorul real și cititorul real se află în afara tranzacției narative ca atare, deși, desigur, indispensabili pentru aceasta într-un sens în cele din urmă practic" (Chatman 1978: 151). Că ființele concrete ale autorului și cititorului sunt exterioare lumii textuale nu mai încape vorbă. Că acest fapt le exclude și din „tranzacția narativă" ține de alegerea unei anumite perspective de abordare a acesteia.

O ultimă observație, despre ierarhizarea „instanțelor" sub aspectul aportului lor la comunicarea narativă. Chatman propune, la acest punct, o versiune aparte, destul de influentă altminteri. Naratorul și naratarul, trecuți în paranteze, sunt considerați „opționali" (*idem*), specificare convenabilă diferențierii tipologice ulterioare, aplicabile fie la texte întregi, fie la porțiuni de text, între povestiri „narate" și „non-narate" – adică, în cea de a doua categorie: înregistrări de texte scrise, ca în romanul epistolar (al lui Laclos etc.), sau orale (reproducere de „monologuri" adresate sau de „solilocvii" neadresate), înregistrare a gândurilor, „fluxul conștiinței" etc. (169-195). Soluția lui Chatman e vulnerabilă. Mă alătur lui Rimmon-Kenan, considerând că excluderea naratorului duce într-un impas logic și contrariază simțul comun: atâta vreme cât avem o rostire, de orice tip, trebuie să existe și un locutor. „Chiar dacă un text narativ prezintă pasaje de dialog pur, manuscrise găsite într-o sticlă sau scrisori și jurnale intime uitate, există totdeauna în afară de cei care au rostit sau au scris acest discurs o autoritate naratorială «mai înaltă» răspunzătoare de «citarea» dialogului sau de «transcrierea» documentelor scrise" (Rimmon-Kenan 1983: 88). Sau, în formula apoftegmatică a lui Adams: „Există întotdeauna un vorbitor" (1985: 16), indiferent cât de palid, eventual chiar deloc, ar fi resimțită prezența acestuia. Mă îndoiesc însă că propoziția simetrică – „Există întotdeauna un auditoriu" (?) – se poate formula cu egal aplomb, chiar dacă Rimmon-Kenan crede că naratarul este deopotrivă „constitutiv" pentru comunicarea narativă, evident, și în situațiile în care acesta e identic cu naratorul însuși (1983: 89). Puse ambele sub lupă, rolul de performant se dovedește mai puțin problematic

decât cel de destinatar. În orice caz, preferinţa pentru cuplul autor implicit – cititor implicit, în linia impactului considerabil avut de scrierile lui Wayne C. Booth, mi se pare la rândul său o opţiune strategică, favorizată de promisiunile hermeneutice pe care acest duo le sugerează: „reanimarea" textului cu ajutorul unor *cyborg*-i teoretici, jumătate om, jumătate artificiu.

Bazându-mi analiza formelor de comunicare literară din proza românească paşoptistă şi postpaşoptistă pe cercetarea „textelor înseşi" şi doar în mod cu totul sporadic pe informaţii colaterale, ar fi fost probabil de aşteptat să uzez de un instrumentar intratextual. Nu am făcut-o decât în parte. Am dat atenţia cuvenită naratorului – transcris şi ca „povestitor" (pe alocuri „povestaş"), ca „vorbitor", „locutor" etc. – şi partenerului său naratar – „destinatar", „adresant" (sau „andrisant"), „ascultător", „auditoriu" etc. Sinonimia se dilată sau se restrânge după caz, depăşind de regulă simpla raţiune stilistică, a evitării repetiţiilor: diferenţele sunt mai importante decât echivalenţele. Pentru un studiu istoric, surprinderea nuanţelor în care se colorează invariantele structurale mi se pare indispensabilă. M-am dispensat însă fără prea mari regrete de dubletul în vogă al „impliciţilor" sau „abstracţilor", neîndoielnic util în alte împrejurări. Motivele renunţării sunt destul de felurite, greu de ordonat riguros. Să o luăm pe rând, începând cu „autorul implicit" sau „abstract", ieşind puţin prin aceasta din chingile simetriei – de altminteri, miza principală a celor două concepte pare să fie destul de diferită: primul vine să contracareze pretenţiile *obiectiviste* ale abordării factologice, psihologice sau filologice – biografismul, studiul personalităţii creatorului, restituirea sensului originar, cel avut în vedere de autor etc. – în vreme ce al doilea îşi câştigă reputaţia ca protector împotriva acuzelor de *subiectivism*, de travesti al criticului însuşi în instanţă lectorială anonimă şi suverană, la care tinde să se expună fenomenologia lecturii.

Împotriva oportunităţii aplicării noţiunii de „autor implicit" sau „abstract" s-au cumulat obiecţii de ordin conceptual, euristic, metodologic şi stilistic. Mi se pare o noţiune destul de echivocă, considerând în continuare că ambiguităţile pe care le suscită nu sunt productive în raport cu tema de care mă ocup. Principala neclaritate, remarcată în mai multe rânduri de comentatori, stă în gradul incert de personalizare a conceptului. „Wayne Booth vede autorul său «implicit» ca pe o entitate esenţialmente antropomorfă, «al doilea eu al autorului», în vreme ce autorul implicit al lui Chatman este cu adevărat un autor inferat, un construct necesar din punct de vedere semiotic dar abstract, reunit de către cititor ca fiind conceptul său de autor cerut de către text", sintetizează chestiunea în termeni limpezi O'Neill (1994: 164, nota 10; *cf.* Rimmon-Renan 1983: 86-89).

S-ar zice că avem de ales, fie o instanţă „personală", de tip *alter ego* – în linia lui Proust –, fie una „impersonală", de tipul „totalitatea sensurilor care pot

fi deduse dintr-un text" (Bal 1985: 119-120). În realitate însă, majoritatea studiilor care își însușesc noțiunea oscilează între cele două accepții sau le amestecă derutant. Un singur exemplu: Lintvelt consideră că autorul botezat de el „abstract" reprezintă „sensul profund, semnificația de ansamblu a operei literare", adoptând totodată fără rezerve, în ciuda evidentei tendințe de impersonalizare, definițiile lui Booth despre un „al doilea eu", cel *creat*, care „prezintă o versiune purificată, extrem de rafinată, mai avântată, mai sensibilă, mai perceptivă decât ar putea să fie orice om real" (Lintvelt 1994: 27-28). Abundența amalgamărilor și a alunecărilor semantice, ilustrabilă prin citarea a nenumărate formulări punctuale, nu decurge, cred, dintr-o imposibilitate teoretică de a separa cele două înțelesuri ale termenului, cât dintr-una practică: o astfel de separare netă ne-ar duce îndărăt către autor pur și simplu, în cazul în care am rămâne la cea dintâi accepțiune, sau către instrumentarul analizei textuale, dacă ne-am hotărî pentru cea de a doua. Potențialul conceptului rezidă tocmai în nebulozitatea de care am dori să scăpăm.

Exploatarea acestui potențial nu convine însă studiului meu, nici sub aspectul „materialului" investigat, nici în privința unghiului de abordare. În plan euristic, „autorul implicit", sprijinindu-se pe un concept de literatură – și, probabil, și pe o viziune filozofică asupra „subiectului" – ulterioare epocii de care mă ocup, riscă să introducă serioase distorsiuni în înțelegerea acesteia. Prozatorii mijlocului de veac trecut de la noi s-ar fi simțit cu siguranță contrariați să li se pună în fața ochilor, ca un dat implacabil, „prăpastia care desparte pe scriitor de omul de lume" (Proust 1976: 85). Epoca vehiculează un concept „tare" de autor, intens personalizat: *Dr. Jekyll* și *Mr. Hyde* n-a(u) intrat încă în arena literară. Este, precum se știe, vremea afirmării orgolioase a individualității, ca și a frustrărilor și a spaimelor legate de agresiunile la care aceasta e supusă. „Sarsailii" batjocoriți de Heliade întrupează imboldul de a demonstra că „autorul" este o *natură aparte*, nu numai în versurile pe care le scrie, ci și în petele de cerneală stropite cu dinadinsul pe pantalon. Trasarea unei precaute linii de demarcație între „înăuntru" și „în afară" mi se pare contraproductivă.

Totodată, împingând autorul și mai adânc (cât?) în text, depersonalizându-l și abstractizându-l pe cât se poate, nu aveam cum ocoli un impas metodologic. Nu mi se pare lipsită de temei observația lui Mieke Bal că acest tip de autor este „*rezultatul* investigării înțelesului unui text, iar nu *sursa* acelui înțeles" (1985: 120, *s.a.*). Cu alte cuvinte, el este *ulterior* comunicării narative, așa încât „nu poate fi literalmente un participant în situația de comunicare narativă" (Rimmon-Kenan 1983: 88).

În fine, oricât ar părea de frivol, am mai avut și o serie de rezerve de ordin stilistic: fără a fi neapărat contraproductivă, sintagma „autor implicit" sau „abstract" se dovedește adesea redundantă, de o pedanterie excesivă. În discursul

criticii literare aplecat asupra cutărui sau cutărui text, puzderia de formulări care trimit la „autor", „scriitor" sau altele asemenea, sau indicarea împricinatului pe numele său nu se referă, de bună seamă, la insul „empiric", necuprins, de altminteri, decât cel mult ca gen proxim, în nici una din cele trei accepţii de dicţionar ale termenului de „autor". Că actul referinţei nu e o simplă „pescuire" a obiectelor cu ajutorul cuvintelor, ci o punere a lumii într-o anume perspectivă, e deja o crasă banalitate. Discursul critic însuşi îşi selectează perspectiva şi îşi „creează" referentul în funcţie de lumina în care îl pune.

Ce ar mai fi de spus despre „cititorul implicit" sau „abstract"? Că l-am (i-am) evitat de dragul simetriei? Sau din mefienţă faţă de ea? Noţiunea e grevată, într-adevăr, de un echivoc similar celui cu care se înfăţişează dublul său din oglindă: „cititorul abstract funcţionează pe de o parte ca imagine a destinatarului presupus şi postulat de opera literară, iar pe de altă parte ca imagine a receptorului ideal, capabil a-i concretiza sensul într-o lectură activă" (Lintvelt 1994: 27). Ambivalenţa lasă să se străvadă de această dată cu mai multă claritate o altă implicaţie majoră a cuplului „impliciţilor", anume cea normativă. Fie ca reflex al „normei interne" a textului, fie ca *summium* de „competenţă lectorială" (Paul Cornea 1988: 67), „cititorul implicit" pare menit să configureze (să întrupeze?) un anume *standard*. Întrebarea care se iscă este dacă „cititorul implicit", sau „abstract", ca imagine-etalon, poate suferi variaţii istorice. Standardele competenţei lectoriale – sau „literare" pur şi simplu, dacă e să-i acceptăm definiţia lui Jonathan Culler: „un set de convenţii pentru lectura textelor literare" (1980: 105) – s-au modificat în timp. Un *summum* nu e de conceput altminteri decât din unghiul contemporaneităţii. „Norma internă" a textului aspiră la rândul său la îngheţarea datelor fundamentale ale interpretării într-o versiune care, de regulă, convine cel mai bine vremurilor actuale. „Cititorul implicit" deschide prezentului poarta către tărâmul edenic al atemporalităţii. Studiul de faţă încearcă, dimpotrivă, să privească în timp.

Nu m-am ferit totuşi să prezint cititorul sub diverse feţe, sub diverse ipostazieri, îndemnat de înseşi textele pe care le-am analizat (un capitol, 6.3.3., se ocupă în mod explicit de astfel de „ipostazieri" care sunt, de bună seamă, configurări ale *naratarului* în text şi, totodată, sugestii de situare pentru cititor). Voi pomeni în continuare, în funcţie de context, de cititor (sau lector) „real", „generic", „vizat", „potenţial", „fictiv", „ipotetic", „avizat", „versat", „leneş", „cârcotaş" ş.a.m.d. Şi în acest caz, am preferat o paletă sinonimică maleabilă la situaţie unei rigidităţi teoretizante.

Imaginile Autorului şi Cititorului cu care mi-am construit acest studiu, numindu-le cu numele lor obşteşti, acoperă în bună măsură graniţa dintre cele două lumi, intratextuală şi extratextuală. Mă simt solidar aici cu O'Neill, care adaugă încă o casetă în schema sa, spre a include şi „realii" în jocul instanţelor

de comunicare narativă, în perimetrul mai larg a ceea ce el desemnează drept „textualitate", „procesul continuu de construcție a textului pe nivelul extra-textual, reflectând *atât* intenționalitatea auctorială, *cât și* pe cea lectorială ca și multiple forme de intenționalitate dincolo de controlul atât al autorilor, cât și al cititorilor" (O'Neill 1994 : 116, *s.a.*). *Dramatis personae* ale acestei piese sunt, întâi de toate, moduri de acțiune, strategii scripturale și lectoriale, care implică cu necesitate agenți concreți, alegeri concrete, respingeri concrete. Ele se află în preajma Autorului Model și Cititorului Model inventați de Eco, nu pentru a revela (sau a atribui?) vreo normativitate anume, ci ca „modèle" (*pattern*-uri) de interacțiune umană – semiotică, verbală (Eco 1991 : 80-100).

1.5. Tranzactări

După inventarierea și caracterizarea instanțelor de comunicare, s-ar cuveni să facem încă un pas către comunicarea propriu-zisă.

În studiul de față, aceasta este concepută ca un sistem de negocieri, de tranzactări – viziune ce nu-și arogă, desigur, nici un merit de originalitate.

În orice tranzacție există cel puțin două „partide" care negociază și un obiect al negocierii. Mai există, desigur, și o serie de tehnici – eventual chiar reguli – de negociere, de care participanții sunt mai mult sau mai puțin conștienți, pe care le mânuiesc cu mai multă sau mai puțină abilitate.

Care ar fi, așadar, componentele tranzacționale ale comunicării literare (în proză)? „Partidele" se ghicesc de la sine. Le-am discutat anterior. Dar obiectul negocierii? Ușor de zis : „textul", însă răspunsul acesta nu duce prea departe. Ceea ce se negociază de fapt nu este textul ca atare, ci *funcționarea* acestuia : nu literele, cuvintele sau frazele care îl compun, ci ce poate el *să facă*, *să ofere*. Necazul este că un text face multe lucruri deodată. Apoi, că aceste acțiuni (funcțiuni) nu sunt independente una de alta, ele se angrenează în diverse moduri, dispunându-se, în actele de comunicare, într-o ierarhizare internă variabilă. Am avea nevoie, pe scurt de un model funcțional al comunicării.

M-am oprit la cel binecunoscut al lui Roman Jakobson, având deja o vechime de vreo patru decenii. I s-au adus, inevitabil, o sumedenie de critici (*cf.*, de pildă, Lintvelt 1994 : 24-25), dar clasificarea propusă de Jakobson își păstrează încă randamentul, dovedindu-se, după unii cercetători, „perfect extrapolabilă la toate modalitățile de comunicare" (Dinu 1997 : 98). În plus, ea are avantajul, fiind atât de cunoscută și bucurându-se, încă, de autoritate, de a oferi un punct de plecare clar și destul de solid.

Reproduc, spre aducere aminte, schema înfăţişând „factorii esenţiali ai comunicării verbale":

CONTEXT
MESAJ
TRANSMIŢĂTOR ——————— DESTINATAR
CONTACT
COD

(Jakobson 1964 : 88)

Acestei scheme i se va ataşa o a doua, a „funcţiunilor de bază ale comunicării" (*idem* : 94), pe principiul că „fiecare dintre aceşti factori determină o altă funcţiune a limbajului" (88). Jakobson consideră că „structura verbală a unui mesaj depinde în primul rând de funcţiunea dominantă" (*idem*). Iată şi diagrama funcţiunilor:

REFERENŢIALĂ
POETICĂ
EMOTIVĂ CONATIVĂ
FATICĂ
METALINGUALĂ

(Jakobson 1964 : 94)

Acestea mă interesează, în cercetarea pe care o întreprind, doar în mod subsidiar. În studiul faimosului lingvist ele deţineau, din contră, o poziţie forte, în baza acestei scheme urmând să se arate ce individualizează poezia în raport cu alte moduri de folosire a limbajului. Întâi de toate, modelul funcţional al lui Jakobson pare să lase pe dinafară, cum s-a remarcat deja de mai multă vreme, proza beletristică narativă. Coroborată cu antinomiile stabilite în studiul anterior *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie* (Jakobson : 1963), paradigmatic *vs* sintagmatic, selecţie *vs* combinare, metaforă *vs* metonimie, poezie *vs* proză, definirea funcţiei poetice ca „proiecţie a principiului echivalenţei de pe axa selecţiei pe cea a combinării" (1964 : 95) se restrânge fără echivoc la vers, la „dicţiune", la metaforă, la poezie (*cf.* Lodge 1977 : 92 ; Genette 1994 : 100-104). Aşadar, spre a nu părea că forţez uşi deschise : recursul la schema lui Jakobson nu are nimic de a face cu ideile acestuia despre „poeticitate", cu viziunea formalistă asupra „literaturităţii" în general. Nu vreau să arăt că proza românească paşoptistă şi postpaşoptistă este „poetică" în sens jakobsonean – ar fi oricum un efort risipit. Cât despre „literaturitate", aceasta mă preocupă doar tangenţial, oricum, ca etalon datat, ca o „poetică" cu caracter istoric – în corelaţie cu conceptul de „literatură" al acelor vremuri – şi nicidecum ca definiţie atemporală.

Utile se dovedesc în primul rând, pentru studiul de față, componentele comunicării inventariate de Jakobson: ele fac obiectul tranzactărilor pe care le voi analiza. Se constituie astfel o rețea de relații oblice: contextul, mesajul, contactul și codul pot fi privite, fiecare, ca element de negociere între emițător și destinatar. Gândite și analizate ca strategii de participare, „funcțiile" inventariate de Jakobson se particularizează, după cum se va vedea, potrivit tipului de comunicare practicat în textele studiate. Chiar dacă acesta are prea puțin de a face cu opțiunea estetică atât de transparentă în teoriile literare de sorginte structuralistă – intranzitivitate, auto- sau pseudoreferențialitate, autoreflexivitate ș.a.m.d. – diferă totuși substanțial și de standardele comunicaționale ale discursului utilitar, pur informativ. „Literatura" fiind ea însăși plasată într-un limb cultural, pragmatica ei este, la rândul său, difuză și labilă.

„Contextul" – lumea la care trimite textul, în accepția lui Jakobson –, de exemplu, intră în relație nu numai cu „mesajul", ca referent al acestuia. Lumea textului este adesea situată și situativă în raport cu partenerii de comunicare. Aceștia se pot afla – sau „așeza" – aproape sau departe de ea, în timp sau în spațiu. Narațiunea beletristică imaginează de multe ori „contextul" ca pe o lume *percepută* și *înfățișată*, ca pe un trafic de substanță, între o „primire" și o „predare". Uneori, el se sprijină pe o experiență reală, fie faptică – jurnalul de călătorie, de pildă – fie livrescă – proza istorică și „documentul". Modalitățile de percepere și de reprezentare situează protagoniștii acestui trafic la o anumită „distanță" față de lumea textului. Încărcătură pragmatică poartă și chestiunea ficționalității. Teoriile mai recente tind să acrediteze ideea că ficționalitatea nu poate fi explicată în termeni de structură a textului, că nu este un „dat" al acestuia, ci o funcție a comunicării, pusă uneori în seama ofertei auctoriale, alteori a opțiunii sau a efectului de lectură. Convențiile și tehnicile ficționalizării sunt privite la rândul lor, în studiul de față, ca element tranzacțional. La precizarea „contextului" în sens restrâns, jakobsonean, contribuie contextul istoric al normelor și uzanțelor socio-culturale, al cunoștințelor și al mentalităților împărtășite de către comunitatea lectorilor și a scriitorilor.

„Mesajul" implică cu siguranță o strânsă colaborare între emițător și receptor. Encodarea și decodarea nu sunt procese simetrice, nici cantitativ și nici calitativ. „Partea autorului" și „partea cititorului", în a da și în a primi, se află în dispută permanentă, textul literar pretându-se, în poeticile noastre moderne, paradoxului: cu cât mai mult dă unul, cu atât mai puțin primește celălalt. Acum un veac și jumătate, se pare că lucrurile stăteau altfel. De asemenea, tot în cadrul negocierilor pragmatice își dezvăluie noima regia spunerilor și a tăcerilor.

„Contactul" grupează cele mai evidente mostre de strategii comunicaționale din proza antejunimistă: puzderia de semne ale lui „eu" și ale lui „tu", cel mai adesea interdependente, marcând cu insistență strădania locutorului de a „intra

în direct" cu auditoriul – dialogisme simulate, fireşte, prin aceasta însă nu mai puţin eficiente pentru reglarea lungimii de undă a comunicării propriu-zise. Analiza textelor din perioada paşoptistă şi postpaşoptistă arată că funcţia fatică dobândeşte valoare emfatică. Apelurile adresate neistovit către destinatar, în forme variate, semnalează pregnant una dintre caracteristicile de prim ordin ale prozei vremii: „limbuţia" acesteia, comunicativitatea în exces. Cum se explică acest lucru vom mai vedea.

Şi „codului" i s-ar fi putut aplica o abordare similară, urmărind, de exemplu, semnalele metatextuale – privind genul literar, compoziţia, stilul –, presărate din abundenţă în proza vremii, ca instrucţiuni de bună întrebuinţare a textului ofertat. Într-o perioadă în care scriitorii se lansează cu frenezie în „aventura mediatică" pe care o inaugurează apariţia publicaţiilor româneşti, principalul debuşeu al producţiilor literare, în care spaţiul comunicării publice, *in statu nascendi*, oferă posibilităţi modeste şi relative de conexiune inversă şi, implicit, de reglare treptată a ofertei textuale, în fine, într-un timp în care autorii cu greu îşi pot forma o imagine despre cine şi cum le va citi producţiile, era de aşteptat ca reperele metatextuale – despre felul scrierii, despre semnificaţia şi funcţiile procedeelor folosite, despre rostul alegerilor stilistice etc. – să aibă o pondere consistentă. Am lăsat acest aspect pentru o cercetare ulterioară, spre a nu lărgi prea mult amplitudinea studiului de faţă. Una din numeroasele portiţe rămase deschise...

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2.0. PROZA DE ODINIOARĂ

Secţiunea de faţă cuprinde un alt set de lămuriri preliminare analizei propriu-zise, derivate însă, de această dată, nemijlocit din problematica aferentă corpusului de texte investigat.

Primul capitol (2.1.) precizează intervalul de timp pe care îl acoperă eşantionul de scrieri selectate, discutând în ce măsură acest interval poate fi perceput ca o „epocă" literară cu individualitate proprie. Pe scurt, chestiuni de periodizare.

Următoarele trei capitole se ocupă de cartografierea teritoriului prozei în producţia literară a perioadei investigate. 2.2. schiţează câteva trăsături pragmatice generale ale epicului, dramaticului şi liricului, pentru a aborda apoi problema raporturilor dintre tripartiţia tradiţională a genurilor şi demarcaţia, la fel de solid împământenită, dintre proză şi poezie. În continuare sunt urmărite repoziţionările petrecute în interiorul binomului poezie – proză, de la concepţia retorică, bazată pe un criteriu strict formal, dominantă până în pragul epocii „moderne" (2.2.1.), la spectaculoasa expansiune a ideii de „poezie" (2.2.2.) şi regândirea opoziţiei în termenii unei antinomii de „stiluri existenţiale" (2.2.3.). În esenţă, probleme de teorie şi istorie a genurilor literare.

Ghilimelele care încadrează titlul capitolului următor (2.3.) indică faptul că este vorba despre conceptul *de „literatură", aşa cum pare să fi fost el înţeles de către „oamenii începutului de drum" – chestiune relevantă pentru relativa indeterminare, în epocă, a altor demarcaţii solicitate de tema prezentului studiu, între proză beletristică* versus *utilitară sau între proză ficţională* versus *nonficţională.*

În 2.4. se discută reliefu tematic predominant al prozei antejunimiste, elocvent în ceea ce priveşte „pactul cu realitatea" pe care aceasta tinde să îl instituie.

Ultimul capitol (2.5.) propune o ipoteză generativă : trei tipuri de comunicare cu caracter general, nespecific, în care s-ar putea identifica eventuale „matrice" ale comunicării „literare" din perioada de care mă ocup.

2.1. Praguri şi noduri

Periodizările istoriei literare sunt în permanenţă obiect de dispută. În trasarea unor graniţe care să delimiteze „epoci", „perioade", „etape" sau „momente" – cea din urmă denominaţie, vădit improprie prin referinţa ei punctuală, rămâne totuşi în uz – începe fără doar şi poate o bună doză de relativism: secţionarea cronologică este o „«lectură» a datului istoric" (Paul Cornea 1980: 119). De la „relativism" şi „subiectivitate" la „arbitrar" mai e însă un pas zdravăn de făcut. Periodizările sunt un rău necesar, fie şi doar din motive de ordin practic, precum segmentarea unei programe de învăţământ sau a unui corpus de texte supuse cercetării. Chiar şi în ceea ce priveşte fundamentul lor conceptual, noţiuni ca *saeculum*, *Zeitgeist*, „epistemă" sau „paradigmă" nu şi-au pierdut creditul între contemporani. În ciuda rezervelor şi a contestărilor atât de des formulate, continuăm să credem în interdependenţa, în convergenţa sau măcar în compatibilitatea valorilor de ordin istoric din diferite domenii şi în faptul că modificarea acestora se produce solidar, afectând întregul, marcând „praguri" şi „limite". Cu alte cuvinte, chiar dacă fixarea unor repere cronologice exacte – „de la... până la..." – e cel mai adesea privită cu circumspecţie, ca o operaţiune rudimentară, simplificatoare sau chiar distorsionantă, segmentarea diacronică îşi păstrează relevanţa în contextul opticii actuale. E suficient să ne gândim la recenta *querelle* stârnită în jurul postmodernismului pentru a recunoaşte fără putinţă de tăgadă sensibilitatea contemporană faţă de nevoia de autodefinire istorică. În meandrele unei dispute atât de întortocheate se desluşeşte cu destulă limpezime intuiţia schimbării istorice globale, care îşi caută probe şi concepte relevante.

Studiul de faţă nu a putut nici el ocoli spinoasa chestiune a periodizării. Pragul începător este unul marcat fără prea mult echivoc în cursul literaturii române. Între producţia literară a Văcăreştilor, a Şcolii Ardelene, a lui Barac şi Aaron şi cea a lui Asachi, Heliade şi a „literatorilor" care le urmează diferenţele sunt atât de izbitoare încât precauţiile devin de prisos. Între *Amărâtă turturea* şi *O noapte pe ruinele Târgoviştii*, între *Istoria lui Arghir şi a preafrumoasei Elena* şi *Alexandru Lăpuşneanul* demarcaţia se impune de la sine, tălmăcită, în nenumărate rânduri, prin contactul masiv, concertat şi extrem de alert cu literaturile şi culturile apusene, prin dorinţa de „propăşire" văzută în primul rând ca efort de sincronizare de mai toţi oamenii „vremii noi".

Nu are rost să insist, după cum mi se pare inutilă şi postularea unui moment inaugural, aşa cum ne îndeamnă adesea raţiunile didactice: 1820 sau 1830, potrivit logicii „cifrelor rotunde", 1821 (Tudor Vladimirescu, reinstaurarea domniilor pământene) sau 1829 (tratatul de la Adrianopol: libertatea

comerţului, modificarea dinamicii sociale, a organizării politice şi administrative etc.) potrivit logicii contextualizării literaturii în raport cu istoria socio-politică şi economică, 1828 (*Gramatica românească* a lui Heliade) sau 1829 (apariţia „Curierului românesc" şi a „Albinei româneşti") potrivit, de această dată, logicii situării literaturii în contextul evoluţiei culturale. De ce nu, la urma urmei, chiar 1840, an dublu marcat ca începutul unui deceniu extrem de frământat şi prin apariţia „Daciei literare", eveniment decisiv pentru „personalitatea" literară a epocii. O bună parte dintre autorii pe care îi am în vedere îşi încep însă mai devreme activitatea publicistică, chiar dacă, adesea, cu texte anodine.

Asachi publică din 1829, în „Albina românească", notiţe istorice şi teoretizări literare nesemnate, iar din anul următor însemnări de călătorie. În 1832, în aceeaşi revistă, *Scrisoarea unui sahastru din Munţii Carpat asupra simţirilor la începutul anului nou* punctează seria „meditaţiilor" în cadrul căreia, în 1839, autorul îşi va deplânge deja soarta de „îmbătrânit poet".

După oarecari tentative literare precoce – proiectul unei tragedii, *Ion ţel zalnic* (şi peltic), traduceri din *Liricele* lui Atanasie Hristopol, încredinţate spre publicare lui Carcalechi în 1820 şi pierdute, o *Cântarea dimineţii* compusă în 1822 pentru elevii de la „şcoala academicească" a lui Gheorghe Lazăr – Ion Heliade-Rădulescu îşi face debutul în 1828, cu *Gramatica românească*. Odată cu apariţia „Curierului..." şi, mai apoi, a suplimentului „...de ambe sexe", scrie şi publică frecvent texte jurnalistice, între care, pe parcursul deceniului patru, compuneri antologabile precum *„Bată-te Dumnezeu ! "*, *Domnul Sarsailă autorul* sau *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie*.

C. Negruzzi debutează în 1835. În 1837 publică în „Alăuta românească" versiunile prime ale scrisorilor incluse ulterior în *Păcatele tinereţelor* sub titlul *Primblare* şi respectiv *Vandalism* şi în „Curier de ambe sexe" nuvela *Zoe*, datată în volum 1829. Chiar dacă datarea auctorială nu e deloc o garanţie certă – Liviu Leonte o socoteşte totuşi plauzibilă (Negruzzi, I, 1974 : 329) –, atât în ordinea scrierii, cât şi în cea a publicării producţia literară a lui Negruzzi devansează semnificativ anul lui *Alexandru Lăpuşneanul*. Între altele, în 1838 apare, tot în „Curier de ambe sexe", remarcabila scriere memorialistică *Cum am învăţat româneşte*.

După publicarea în 1837 a studiului juvenil *Moldau und Wallachei. Rumänische oder Wallachische Sprache und Literatur* în revista berlineză „Magazin für die Literatur des Auslandes", sub semnătura „ein Moldauer", prezenţa lui M. Kogălniceanu se face simţită în presa românească încă din anul următor, cu însemnări, recenzii, traduceri în versuri şi în proză, adaptări, prelucrări. Ce metamorfozări de semnificaţie putea aduce la acea vreme recontextualizarea unei surse străine se poate vedea fie şi numai din incidentul declanşat de

Filozofia vistului, aparent benignă prelucrare, semnalată chiar din subtitlu, a unei schiţe a scriitorului rus Tadeu Bulgarin, publicate în 1837 în periodicul german amintit. Versiunea iscălită „Klmm", din „Alăuta românească", 1838, atrage mânia consulului rus Carol de Kotzebue, care face demersuri pentru suspendarea revistei şi pedepsirea semnatarului cu o lună de închisoare (Dan Simonescu, în Kogălniceanu, I, 1974: 29).

Prefer în concluzie să nu dau prioritate nici unuia dintre reperele cronologice înşirate, convenţionale sau euristice. Pe scurt, aşadar, perioada care mă interesează îşi are începuturile în textele în proză publicate de Asachi, Heliade şi de scriitorii generaţiilor care le urmează în anii '30 ai veacului trecut.

Mai dificilă se arată chestiunea stabilirii unui prag final al perioadei. Peisajul literar se diversifică substanţial, rupturile nu mai sunt aşa de tranşante, destinele creatoare ale personalităţilor care animă viaţa culturală a vremii sunt uneori flagrant inegale ca longevitate, asincrone ca productivitate, asimetrice prin tropismele traiectului operei. Ca atare, încadrarea corpusului de texte supuse investigaţiei între repere cronologice precise devine, în perspectiva limitei *ad quem*, cu atât mai discutabilă, dacă nu chiar inoportună.

Ion Ghica, spre a numi doar exemplul cel mai frapant, s-a născut spre sfârşitul deceniului al doilea, ca şi Kogălniceanu, Alecsandri, Russo şi Bălcescu. Numeroase fire îl leagă de colegii lui de generaţie, în viaţa privată, în planul acţiunii publice, politice sau culturale, în planul ideilor dominante sau în ce priveşte modul de raportare la arta literară. Afinităţile dintre *Scrisori către V. Alecsandri* şi „potpuriul" epistolar al lui Negruzzi, *Negru pe alb*, sunt de netăgăduit, cu toate că *Scrisorile...* apar în volum abia în 1884, când vâna creatoare a lui Eminescu deja secase şi ediţia de *Poezii* scoasă de Maiorescu putea trece, cel puţin până la explorarea, după 1902, a operei manuscrise, drept măsura deplină a poetului, când *Amintirile...* lui Creangă se publicaseră integral în „Convorbiri literare", la trei ani după ce lui Slavici i se tipăriseră *Nuvelele din popor* şi după ce scriitorul fusese ales membru corespondent al Academiei, în acelaşi an în care se pune în scenă *O scrisoare pierdută* de Caragiale. Întârzierea aceasta va da de furcă istoriilor literare.

G. Sion – un alt prozator greu clasabil potrivit unei contabilităţi stricte a datelor la care îşi publică scrierile – dă la lumină primul său volum de versuri, *Ciasurile de mulţemire...*, în 1844, dar principala sa operă în proză, *Suvenire contimpurane*, apare abia în 1888.

Indiferent de opţiunile diferite de încadrare în cutare cazuri particulare, istoria literară e unanimă în a situa o graniţă determinată de apariţia „Junimii", ce creează climatul stimulator pentru formarea şi afirmarea „marilor clasici". E iarăşi inutil să ne cramponăm de o dată fixă, fie ea 1863, constituirea societăţii ieşene, fie 1867, inaugurarea revistei „Convorbiri literare" şi apariţia *Cercetării*

critice... maioresciene, studiu de bilanţ, demers deliberat de a rezuma şi evalua global o „epocă" a cărei încheiere a fost dorită de junimişti. Intervalul de patru ani este rodnic însă şi în editarea unor scrieri de marcă ale predecesorilor. *Peregrinul*... lui Codru-Drăguşanu se publică în volum abia în 1865, *Răzvan şi Vidra* în 1867 (*Sarcasm şi ideal* în 1897!). *Pseudo-cynegeticos* apare în 1874.

Lăsând pedanteria de o parte, rămâne o chestiune de fond în ce măsură se justifică periodizarea „standard" pentru studiul de faţă. Mă refer la delimitarea unei prime perioade „paşoptiste" (eventual cu o subperiodizare suplimentară, separând etapa aurorală, a deschizătorilor de drum, de generaţia Kogălniceanu & Co), de cea „postpaşoptistă", cuprinzând autori precum Filimon, Hasdeu sau Odobescu şi precedând perioada „marilor clasici".

Trebuie iarăşi spus că acest „standard", consacrat de către istoriile literare de la finele anilor '60 sau începutul anilor '70, reprezentând la ora actuală, în bună măsură, o cutumă academică, e adesea amendat în sinteze istorico-literare de primă mână. Sunt, în linii mari, două tipuri de segmentare.

Modelul segmentării cronologice stricte se impune prin Iorga (I-III, 1907--1909), interesat de integrarea istoriei literare în istoria culturală, a acesteia din urmă în istoria generală. Iorga distinge o etapă a „începuturilor literaturii moderne" (1821-1830), o „eră a traducerilor supt ocrotirea lui Eliad", a debutului ziaristicii şi a „literaturii noi" (1830-1840), „epoca lui M. Kogălniceanu" (1840--1848), apoi abandonează tehnica segmentărilor succesive, spre a urmări „anul '48 şi urmările sale", „opera politică a emigraţilor" şi creaţia din interior până la Unire, marcată de „regalitatea literară" a lui Alecsandri, încheind cu intervalul dintre 1859-1866.

Tratatul colectiv al Academiei (*Istoria*..., II, 1968) continuă evident linia iorghistă: perioada 1830-1860, cu „momentul" Heliade – Asachi – Bariţiu urmat de „curentul naţional popular" (linie de start: „Dacia literară"), apoi 1860-1867, cu gruparea celor trei autori proeminenţi secondaţi de plutonul „celorlalţi". Ivaşcu decupează asemănător, însă pe coordonate de gen: capitolul „Dezvoltarea prozei" grupează pe Ion Ghica (trecut în tratatul Academiei alături de junimişti), Filimon, Odobescu, Ion Codru-Drăguşanu, cât şi „alţi poeţi şi prozatori" într-un amestec destul de bizar (Ivaşcu, I, 1969). Hasdeu rămâne pentru un al doilea volum, nemaiapărut. Aidoma, cu deosebiri de detaliu, face Ion Rotaru (I, 1971), punând perioada paşoptistă sub genericul romantismului, singularizându-l, din raţiuni valorizante, între scriitorii acestei etape pe C. Negruzzi, dându-i lui Alecsandri privilegiul unui medalion aparte şi reunind acelaşi trio, plus Ion Ghica, la capitolul „Literatura de după Unire în deceniul al 7-lea". Al. Piru (1981) comprimă prima dintre cele două subperioade ale „perioadei moderne" (1830-1893), sub titulatura „Între clasicism şi romantism (1830-1862)". Sare în ochi faptul că o parte dintre scriitorii cuprinşi aici

(Filimon, Bujoreanu, Baronzi, Grandea, Ion Ghica, G. Sion, Odobescu, Hasdeu) îşi publică scrierile reprezentative la limita sau în afara graniţei trasate.

O altă serie de istorii literare se îndepărtează sensibil de modelul iorghist. Călinescu (1982) găseşte o soluţie ingenioasă, operând în paralel segmentări cronologice distincte pe diferite spaţii tipologice: „Romanticii (1827-1848)"; „Mesianicii pozitivi (1840-1848)"; „Antibonjuriştii (1840-1848)"; „Romanticii macabri şi exotici (1842-1859)". Metoda e laxă, folosită ca suport intuitiv: marcarea pragurilor alternează cu intervale deschise – „Proza măruntă (după 1840)"; „Proza şi teatrul (după 1859)" –, cu cronologii „punctuale" – „Întemeierea prozei (1840)"; „Vasile Alecsandri (momentul 1855)"; „«Junimea» (momentul 1870)" – sau cu eludarea reperelor temporale. Compendiul de după război se dispensează aproape în totalitate de atari jalonări (Călinescu 1963).

Istoria literaturii române moderne din 1944, scrisă de Cioculescu, Streinu şi Vianu, se rezumă la o singură despărţitură, fără a trage vreo linie calendaristică: o etapă antejunimistă, „Începuturile literaturii artistice", de la Cârlova la Codru-Drăguşanu (inclusiv Filimon, Ghica, Hasdeu), urmată de epoca „Junimii". Secţiunea finală, semnată de Vladimir Streinu, „Estetismul", în care se discută poeţi de la Cezar Bolliac la „poeţii nevrotici" simbolişti, introduce şi în această lucrare colectivă procedura cronologizărilor paralele (Cioculescu/Streinu/Vianu 1971).

O segmentare capricioasă, deviantă în multe locuri în raport cu cutuma academică face I. Negoiţescu, incluzându-l pe Asachi între „începătorii poeziei române" alături de Văcăreşti, de Beldiman şi de Mumuleanu, construind secţiunea „primilor prozatori" cu Dinicu Golescu şi C. Negruzzi, antepunând „romanul" (Filimon, Radu Ionescu, traduceri) „generaţiei anilor '40 – paşoptiştii" şi grupând sub titulatura „latinişti, tradiţionalişti noi" pe Cipariu, Codru-Drăguşanu, Hasdeu şi Odobescu (Negoiţescu, I, 1991).

Istoria critică... a lui N. Manolescu (I, 1990) dă prioritate, la rândul său, contururilor largi, ce lasă să se întrevadă tropismele majore, lente, ale fenomenului literar. Demarcaţia esenţială pentru secolul al XIX-lea, „Romantismul (1830-1889)", se legitimează prin ideea că principalul curent al modernizării literaturii noastre a cunoscut, pe teren autohton – cu analogii frapante în culturile est-europene, ca şi în cea italiană, portugheză sau spaniolă – o evoluţie inversă în raport cu cea paradigmatică – Anglia, parţial Germania şi Franţa –, debutând, într-o primă fază – a paşoptismului şi a postpaşoptismului din cronologiile didactice – ca romantism temperat, „Biedermeier", nedesprins complet de matricea neoclasică şi iluministă şi încheind, prin Eminescu, ca „romantism înalt" (Nicolae Manolescu, I, 1990: 167-171). „Lectura" cronometrică propusă de N. Manolescu, situându-l pe Eminescu ca punct terminus al unei linii evolutive, în răspărul tendinţei atât de răspândite de a vedea în el, sub auspiciile

„miracolului", o soluție de continuitate, are de ce să incite interesul pentru apariția celui de-al doilea volum al *Istoriei...* sale critice. Pentru proză, împingerea limitei de sus atât de departe convine pentru încadrarea neproblematică a întârziaților precum G. Sion sau Ion Ghica. E totuși de remarcat că, în cazul prozei, lipsește în mod evident un pandant al „romantismului înalt", afară de, iarăși, Eminescu. Ghica și Sion, ale căror opere capitale apar, într-adevăr, în deceniul 9, sunt mult mai aproape de formula „costumbristă" a „romantismului Biedermeier". Dacă între poezia lui Eminescu și cea a predecesorilor sunt, în ciuda diferențelor valorice, numeroase afinități stilistice și de *Weltanschauung*, proza poetului – anterioară, de altminteri, *Suvenirelor...* lui Sion și *Scrisorilor...* lui Ghica – pare a nu avea mai nimic de a face cu cea a înaintașilor.

În studiile de stilistică ce se cantonează strict pe terenul prozei, fără a mai îngădui scurtcircuitările produse de autori care au scris și poezie sau dramaturgie, decupajul diferă iarăși în funcție de grila de investigare aplicată. Tudor Vianu (1941) grupează în funcție de afinități, situând cronologic cu mare elasticitate: „Începuturile realismului" reunesc pe Negruzzi, pe Filimon și pe Ghica, între „Călătorii romantici" stau alături Gr. Alexandrescu și I. Codru-Drăguşanu, „Scriitorii savanți", plasați după „Prozatorii Junimii", se numesc Hasdeu, Odobescu, Anghel Demetriescu și N. Iorga. Mihaela Mancaș analizează „Structurile compoziționale și modalitățile narative în proză" (1983: 73-128) pe intervalul 1830-1880 – incluzându-l pe Eminescu în corpus, nu însă și pe Creangă sau pe Caragiale. Mihai Zamfir (1989: 70-105) vede în exploatarea de către scriitori a resurselor memoriei, existențiale sau culturale, o „matrice stilistică" a prozei românești din secolul trecut. Dominația acestei trăsături face ca intervalul 1830-1880 să se înfățișeze ca „un relativ *continuum* stilistic, fără fisuri semnificative și fără ruperi de ritm" (*idem*: 73). Proza românească ar străbate o serie de etape ascendente, de la „memorialistica naivă" (76) a pașoptiștilor, trecând prin „paranteza exilului" (82) și lăsând în urmă „accidentul de parcurs" al începuturilor românești (88) către „memorialistica matură" – Costache Negri, Dimitrie Rallet, Grigore Lăcusteanu – până la „apogeul memoriei" (93) – scrierile apărute în jurul lui 1880 ale lui Ion Ghica, Gheorghe Sion, Ion Creangă. Argumentația este seducătoare, deși există un evident *parti pris* al criticului în dispunerea luminilor și a umbrelor în producția literară a jumătății de veac pe care o prospectează.

Istoria e așadar destul de răbdătoare cu noi ca să îngăduie să-i punem în seamă „istorii" diferite, mai mult sau mai puțin justificate, mai mult sau mai puțin plauzibile. Periodizările sunt „interesate", ele selectează și combină din multitudinea criteriilor folosite curent – evenimente marcante, extraliterare sau literare, generații biologice, debut, opere reprezentative, afinități de grup, concordanțe stilistice, tematice sau chiar ideologice etc. – potrivit unui proiect

prealabil. Însumarea criteriilor nu ajută întotdeauna, obligând de regulă la acceptarea unor soluţii de compromis.

Dincolo de reperele enumerate, se mai invocă adesea un argument suplimentar, de istorie a formelor literare, în favoarea despicării intervalului dintre *Gramatica românească* şi „Junimea". Cei trei „mari" locuind în limbul dintre vremea începuturilor şi cea a maturităţii creatoare a literaturii române ar fi marcat un aport fundamental şi distinct în fixarea la noi – „canonizarea", am spune azi – a unor specii literare majore: romanul, eseul, drama istorică. Argumentul mi se pare destul de şubred. Perioada paşoptistă se caracterizează, fără doar şi poate, prin transplantul unor genuri literare „moderne" inexistente anterior în literatura noastră: nuvela (1830), comedia (1833), drama istorică (1837), ca şi atât de disputata premieră romanescă (1845; *cf.* Paul Cornea 1980: 270). „Canonizarea" unui gen, sprijinită fără doar şi poate pe opere de autoritate, reprezintă totuşi un proces de durată, în care converg o sumedenie de factori. Ea nu trebuie confundată cu proiecţiile valorice efectuate *à rebours* de către posteritatea critică. Ideea unei noi, autentice „deschideri de drum", a unei „întemeieri estetice" a genurilor practicate, prin girul de calitate pe care li-l dau scrierile autorilor postpaşoptişti, se cuvine reexaminată cu circumspecţie. Operele invocate lasă mai degrabă impresia de sfârşit de drum sau de epitom al unei epoci în tranziţie decât de capete de pod.

Ciocoii... cred că este înstrăinat cu excesivă râvnă de contextul său genuistic, acela al unei crescânde emulaţii romaneşti la mijlocul veacului trecut. Jalonarea pe formulele: 1862-1863: „cel dintâi roman izbutit...", 1894: „cel dintâi roman cu adevărat izbutit..." evocă pitoresc complexul veşnicei reînceperi, dând, pe de altă parte, etalonul unui parcurs în salturi cu mult mai abrupte decât au fost în realitate şi sugerând prezumţia unei filiaţii eronate. Între *Ciocoii...* şi *Mara* există mult mai puţine puncte comune decât între romanul lui Filimon şi cele ale lui Bolintineanu, de exemplu. Că Bolintineanu îl devansează cronologic pe Filimon în producţia de romane încheiate e lucru ştiut. *Manoil*, tipărit în 1855, pare să fi fost scris încă din 1851. Cert este ca în 1852 „România literară" găzduia, într-un număr prim şi unic, urmat de suspendarea revistei de către cenzură, un fragment al scrierii cu pricina. În 1862 se publică *Elena*. Acordarea titlului de „romancier în toată puterea cuvântului" lui Filimon în detrimentul lui Bolintineanu, relegat în plutonul „cercetaşilor", e în bună măsură abuzivă. Am convingerea că a contribuit la această judecată disproporţionată, în plus faţă de inerţia locurilor comune, „frivolitatea" tematică a analistului neostenit al disperărilor amoroase în comparaţie cu „seriozitatea" fiziologistului parvenirii. Altminteri *Ciocoii...* se arată a fi o scriere hibridă după tipicul vremii, amalgamând naraţiunea cu gazetăria, „romanul" cu „romanţul", încarnând epicul pe aceeaşi osatură iubire – morală – societate (cu inevitabil debuşeu în politică:

raporturile de putere între categoriile sociale şi morale) ca şi încercarea abandonată a lui Kogălniceanu, *Tainele inimei*. Dacă *Ciocoii...* a pavat drumul spre romanele lui Slavici sau ale lui Rebreanu mai degrabă cu bune intenţii, cu atât mai puţin se poate spune că Filimon ar fi desţelenit terenul pentru proza istorică de mai târziu. Între *Ciocoii...* şi *Fraţii Jderi* distanţa în ce priveşte savoarea istorizantă e poate la fel de mare ca între *Escursiuni...* şi *Maitreyi* sub aspectul prelucrării literare a unei experienţe de străinătate. Calea regală a prozei noastre istorice a ales evocarea pitorească, mult mai apropiată de memorialişti, lepădând strădaniile de reconstrucţie documentară, analitică. Arhivismul şi literatura şi-au luat rămas bun pentru un secol, regăsindu-se, periferic, abia după cel de-al doilea război mondial, în romanele unor scriitori precum Paul Anghel, Mihail Diaconescu etc.

Eseul lui Odobescu descinde şi el din varietăţile de *mixtum compositum* ale etapei anterioare. Este în chip frapant o scriere lipsită de emulaţie atât în contemporaneitate, cât şi, mai ales, în posteritate. Studenţii o consideră, în marea lor majoritate, plicticoasă şi desuetă. Câţiva singuratici resimt, dimpotrivă, o atracţie deosebită pentru scrisul odobescian, din pricina „intertextualităţi", a „strategiilor textuale" şi altele asemenea. Pare însă necesar, în ziua de azi, să fi trecut cât de cât, pe teren românesc, prin proza „târgoviştenilor" sau prin „textualismele" optzeciştilor pentru a-l gusta pe Odobescu. Dar, să nu uităm, o atare „pregătire aperceptivă" e favorabilă prozei paşoptiste în ansamblu. Am a aminti aici schimbarea de perspectivă propusă de Nicolae Manolescu, care, în răspăr cu opiniile critice curente, scoate proza paşoptistă de sub eticheta „naivităţii", a „imaturităţii": „probabil că trăsătura cea mai remarcabilă a prozei noastre romantice (exceptând romanul) este alexandrinismul ei, faptul de a fi de la început bătrână ca mentalitate şi sofisticată stilistic" (1990: 193).

Odobescu dă un pretext structurant practicii scrisului răzleţ şi discontinuu de până la el. Prozatorii paşoptişti se lăsau deturnaţi de la „masa cea de brad" de maşinaţiuni politice, de exiluri şi domiciliuri forţate, de tracasări judiciare, de angarale administrative, de strâmtorări financiare, de tribulaţiile urmăririi unei cariere publice sau de rupturi familiale, în fine, de „cestiuni ce nu suportă amânare", pe Odobescu îl smulge din scris vestea că a născut căţeaua, Capişoana, unsprezece pui. Nu e vorbă, ştiuse şi un Negruzzi să facă din zăbava condeiului o *savoir d'être*.

În ce priveşte beletristica, Hasdeu rămâne în conştiinţa posterităţii întâi de toate ca autor al unei admirabile lecturi de manual. Să nu uităm însă că triumful său genuistic impune un tip de scriere de scurtă longevitate: drama istorică în versuri îşi pierde destul de rapid sufragiile publicului spectator sau cititor, chiar dacă rămâne o vreme nimbată cu aura „literaturii înalte". *Despot-Vodă* a lui Alecsandri, pusă în scenă pentru prima oară în 1879, e întâmpinată cu un

amestec de elogii şi obiecţii critice care, pe ansamblu, lasă deja să se străvadă tendinţa de „monumentalizare" a genului, acceptată entuziast de unii, circumspect de alţii, respinsă, în unele cazuri vehement, de o a treia categorie de exegeţi. Obiecţiile vizează, într-o formă sau alta, discrepanţa dintre „partea literară" şi „partea dramatică" a piesei (Papadima 1991 : 165), dintre retorica înaltă, lirismul şi ornamentaţia fastuoasă a stilului şi construcţia tramei istorice. Adept radical al „funcţionalismului", al adecvării mijloacelor expresive la punerea în valoare a subiectului, este Delavrancea, care va face, precum se ştie, translaţia dramei istorice dinspre vers înspre proză. Dar retorismul, stilul ornat, liricizarea şi înnobilarea expresiei sunt departe de a dispărea din trilogia acestuia, în ciuda alternanţelor sau melanjurilor shakespeariene. Anexat solemnităţii, genul ca atare suferă, aproape în paralel cu câştigul în prestigiu, o pierdere în credibilitate. Caragiale se afirmă ca „scriitor serios" în 1878 prin traducerea (!) tragediei în versuri a lui Parodi, *Roma învinsă*, surprinzându-şi, un an mai târziu, contemporanii prin virajul spre comedie, gen „uşor". La 1899, acelaşi compune, la cerere, colajul dramatic *100 de ani. Revistă istorică naţională a secolului XIX, în 10 ilustraţiuni*, pentru care încasează un premiu de 1.000 de lei. Spectacolul „pompieristic", cum se zicea prin anii '80, e întâmpinat de presa vremii „cu un sentiment de jenă şi de reprobare" (Cazimir 1988 : 107). Deraierea în prost gust eclatant a unui scriitor atât de meticulos în controlarea condeiului propriu are de ce să pună pe gânduri. Conjecturile lămuritoare privind acest accident rămân, inevitabil, pură ipoteză. Surpriza cea mare o constituie însă faptul că scriitorul pare a fi folosit ca punct de plecare pentru compunerea sa abracadabrantă o *parodie* proprie, scrisă cu trei ani înainte, un libret de balet menit să ridiculizeze volumul *Excelsior* al lui Macedonski (*idem* : 109). „Păcatele tinereţelor" se răzbună!

Revenind la Hasdeu, e un lucru de netăgăduit că mult mai vii se înfăţişează cititorului de astăzi scrieri precum *Duduca Mamuca* sau *Ursita*, ce nu se mai potrivesc cu efigia eroului civilizator.

De altfel, însăşi logica delimitării unei perioade exclusiv în jurul întâlnirii câtorva vârfuri literare lasă de dorit, substituind interogaţiei istorice afirmaţia axiologică. În intervalul arondat de regulă postpaşoptismului sunt activi numeroşi scriitori, putând fi asociaţi în trei „grupări" distincte : exilaţii paşoptişti – Heliade, Russo, Bălcescu, Bolintineanu, Bolliac... –, poeţii „pre-eminescieni" – Sihleanu, Creţeanu, Depărăţeanu, Nicoleanu, Radu Ionescu, Grandea, N. Georgescu... – în ale căror scrieri respiră „atmosfera refluxului revoluţionar" (Paul Cornea 1992 : 9) şi, în fine, cea a producătorilor de „literatură trivială", de romane de mistere – Baronzi, Bujoreanu, Aricescu... – sau haiduceşti – N.D. Popescu, Panait Macri, Ilie Ighel... (*idem* : 8-11). Pentru perioada de după 1848, privită ca ansamblu de „fapte literare", şi nu ca depozit de

personalităţi, fenomenul cel mai semnificativ este că „în jurul lui 1860, circuitul producerii şi desfacerii cărţii, până atunci relativ unitar, începe să se dividă", potrivit adresei către „cititorul şcolit" sau către cel „de rând" (10), ceea ce are drept consecinţă, atât în plan stilistic, cât şi în planul comunicării literare, proliferarea a tot soiul de mimetisme, de hibrizi şi de mutanţi. Ca şi jurnaliştii deschizători de drum din perioada paşoptistă (Asachi, Heliade sau Bariţ), scriitorii de acum întâmpină dificultăţi de acomodare la specializarea crescândă a profesiunii lor. În acelaşi spirit, ei par să se străduie încă o vreme „să mulţumească pe toată lumea", fie că e vorba de scrieri cu pretenţii, precum *Ciocoii...* lui Filimon, de literatură de senzaţie, ca *Misterele...* lui Bujoreanu, sau producţii larmoaiante ca romanul *Fulga* al lui Grandea.

Ceea ce pune în lumină studiul de faţă este tocmai această curioasă convergenţă a tehnicilor narative şi expozitive, adesea dincolo de diferenţele de nivel, de gen şi, uneori, chiar de temperament şi înclinaţii auctoriale. Se confirmă astfel intuiţia de la care am plecat, în consonanţă cu Şerban Cioculescu, Mihai Zamfir, Nicolae Manolescu, Mihaela Mancaş, parţial şi Tudor Vianu, că proza de la Heliade şi Asachi la scriitorii „Junimii" configurează, *şi* sub aspectul strategiilor comunicaţionale, o perioadă relativ unitară, cu individualitate proprie, că, din unghiul de abordare ales, e mai profitabil să fie tratată în bloc decât în trepte. Apar, ceva mai încolo, şi unele derogări de la această decizie prealabilă, precum discutarea conceptului *începător* – către limita de jos a intervalului – de „literatură" (cap. 2.3.).

Cred iarăşi că a reieşit destul de limpede din acest comentariu preferinţa mea pentru o istorie a „nodurilor" faţă de una a „pragurilor". Spre deosebire de cea din urmă, care se bizuie pe tăieturi ferme în curgerea temporală, cea dintâi percepe cronologia ca pe un fel de „textură", în care se înnoadă sau se răzleţesc numeroase fire. Atenţia nu se mai îndreaptă către „margini", ci către zonele nucleice, unde textura se îndeseşte şi, de aici, către rarefierile acesteia, adesea asincrone. Tăieturile tranşante, luate cu sens literal, lezează adesea simţul devenirii istorice, cum se întâmplă, de pildă, cu dislocarea deceniului 6 din istoria romanului românesc de începuturi, propusă de Dan Mănucă (1988; *cf.* Nicolae Manolescu, I, 1990: 313; Paul Cornea 1995: 101-103). Intervalul ales – 1830-1870 – trebuie înţeles ca un cadru orientativ, maleabil, o „schiţă" de decupaj într-o curgere a timpului cu vădite nesincronizări.

Perspectiva adoptată în chestiunea cronologizării m-a făcut să renunţ la alternativa – mai comodă, în aparenţă – construirii corpusului prin trasarea din capul locului a unor limite ferme: operele publicate (sau scrise) de la... până la... El a rezultat mai degrabă în urma unui angrenaj de decizii „locale", a cărui explicare punct cu punct o găsesc de prisos. I-am inclus, de pildă, pe G. Sion şi pe Ion Ghica, în ciuda tardivităţii scrierilor lor, nu însă şi pe „scriitorii

junimişti" (Iacob Negruzzi, Creangă, Eminescu...). Am găsit nimerit să includ în corpusul studiat primul roman al lui Grandea, *Fulga sau Ideal şi real*, publicat în foileton în „Monitorul oficial" în 1869, dar nu am luat în considerare şi *Vlăsia sau Ciocoii noi* al aceluiaşi, editat în volum în 1887 etc. Oricum, nu am avut câtuşi de puţin în vedere o cercetare exhaustivă, mărginindu-mă să consider că anvergura ei poate lesne trece drept reprezentativă. Importanţa acordată unui autor sau altuia, unei scrieri sau alteia, derivă, ţin să repet, mai curând din unghiul de investigaţie ales.

2.2. Încurcături platonice

Distribuţia elementelor comunicaţionale prezintă o dublă articulaţie, pe axa diacronică, prin modificările survenite în timp, şi pe axa sincronică, prin diferenţele tipologice – în primul rând, cele manifeste în cadrul sistemului de genuri literare.

Istoriile literare se axează de regulă pe prima coordonată, operând segmentări cronologice (epoci, perioade, etape, momente, generaţii ş.c.l.) pe care le subîmpart (sau redefinesc) tipologic (genuri, curente, şcoli, direcţii, orientări, grupări ş.c.l.). Am în vedere întâi de toate aşa-numitele „istorii ale literaturii" cu caracter global, înscrise în paradigma consolidată în secolul trecut a „literaturilor naţionale". Caracterul proteiform al unor astfel de lucrări, menite, nu în ultimul rând, să certifice şi să autorizeze ierarhii valorice interne, relativ stabile, ale corpusului de texte disponibile şi ale personalităţilor creatoare, focalizându-şi interesul pe autori şi pe „opere", în sensul ansamblului creaţiei unui scriitor, face adesea ca structurarea istorizantă să aibă mai mult un caracter orientativ, de cadru general în care se inserează medalioanele individuale. Această flexibilitate a unghiului de abordare, criticată adesea ca inconsecvenţă şi inconsistenţă metodologice, are totuşi avantajul de a oferi o imagine mai sugestivă a unei realităţi ea însăşi extrem de maleabilă, de a consuna cu „indisciplina" funciară a literaturii şi a artei pe de o parte, a istoriei pe de cealaltă.

A doua strategie de segmentare e proprie în special studiilor de factură monografică, care pornesc de la delimitarea tipologică pentru a o urmări apoi, acolo unde este cazul, în evoluţie. Surplusul binevenit de rigoare apare adesea amendat prin deschideri necesare de perspectivă. E foarte greu de analizat un gen sau o specie literară fără a stabili locul acestuia sau acesteia în sistemul compartimentărilor de gen al perioadei respective. Trebuie iarăşi văzut în ce măsură schimbările petrecute în interiorul categoriei investigate sunt explicabile prin perturbările provocate la nivelul global al sistemului genuistic. Ideea unor

serii evolutive autonome e cel mult o ipoteză care se cere verificată în fiecare caz în parte, spre a putea stabili gradul de autonomie al seriei respective. Între ascensiunea romanului, de exemplu, şi metamorfozele poeziei există certe interdependenţe, relevabile mulţumitor numai în contextul dinamicii de ansamblu a sistemului genurilor literare.

Studiul de faţă ridică o dificultate în plus: pot fi descrise şi delimitate genurile prin prisma unor *categorii pragmatice*?

Există indiscutabile diferenţe de disponibilitate a genurilor literare pentru selectarea modalităţilor de comunicare. Principala dificultate de a le specifica decurge din înseşi imprecizia şi echivocul compartimentărilor de gen, nutrite dintr-un substrat cultural istoric, cutumiar, pe de o parte, nutrind o permanentă aspiraţie către anistoric, către abstract şi sistematic pe de cealaltă.

Se pot identifica, de exemplu, virtualităţi de comunicare caracteristice, la nivelul tripartiţiei tradiţionale, epic – liric – dramatic?

Structural, dramaticul se detaşează cel mai net, prin însăşi imposibilitatea, datorită destinaţiei lui scenice, reliefării unui agent comunicant cu adresă spre receptor. Deşi făcut pentru a fi ascultat şi văzut, dramaticul constituie, în mod paradoxal, o formulă de text fără „dicţie" şi fără „gestică": un text centripet, a cărui comunicare, răsfrântă în interior, între personaje, îl etanşeizează în raport cu autorul şi cu destinatarul său. Evident, e vorba doar de o condiţie ideală a teatralităţii devenite, în dauna comunicării, prezenţă pură. Nici măcar nu decurge de aici o normă axiologică universală. Un teatru „mai teatric" n-are de ce să fie neapărat „mai bun" – decât cel mult într-o estetică de tip aristotelic. Timpurile contemporane au înregistrat, dimpotrivă, numeroase şi viguroase tentative de a contracara „închiderea" scenei în raport cu spectatorul, atât prin insistenta tematizare a teatralităţii în însuşi textul pieselor, oferind astfel publicului un temei de „complicitate", cât şi prin tehnici regizorale cu efect coparticipativ. Totuşi, prin corporalitatea pe care o dă personajelor sau chiar autorului sau regizorului, deveniţi la rândul lor, în situaţii de excepţie, *dramatis personae*, teatrul rămâne domeniul lui „ce se întâmplă", nu al lui „ce se spune". E simptomatic că faimosul binom creaţie – natură a fost exemplificat cel mai adesea, la modul superlativ, cu opera unui dramaturg, Shakespeare – chiar dacă istoria teatrului e plină de purtători de voce şi de ieşiri la rampă, de la corul antic încoace.

Mult mai delicată e operaţia de a particulariza caracteristicile pragmatice ale liricii şi ale epicii. Din păcate, mă văd aici constrâns la un nou ocol.

Aminteam în treacăt, la începutul acestui capitol, imprecizia funciară a clasificărilor genuistice. Cred că pentru înţelegerea categoriilor de gen este mai profitabilă decât o semantică de tip structural, care percepe sensul ca pe rezultantă unui sistem de opoziţii – eventual, cum se întâmplă frecvent în cazul

alcătuirii unor sinoptice, dispuse simetric – o semantică de tip cognitiv, „substanţialist", care pune accentul pe „trăsături nucleice" şi pe „imagini prototipice". Fiecare gen apare astfel, mai degrabă decât o posibilitate logică ce poate fi realizată de o serie de texte concrete, drept o modalitate de grupare a unor varietăţi textuale care sunt resimţite ca având ceva esenţial în comun, gravitând spre un anumit *pattern* intuitiv prototipic. Dramaticul, de pildă, cuprinde textele cu destinaţie scenică, de felul comediilor, al dramelor sau al tragediilor (Shakespeare, Molière, Sofocle, Caragiale...). Epicul se caracterizează prin naraţiune – întâmplări povestite –, aşa cum apare aceasta în scrieri de felul romanului, al nuvelei, al povestirii sau al schiţei (Balzac, Tolstoi, Dickens, Cehov, Rebreanu, Sadoveanu...). Liricul este categoria cu cea mai pronunţată dispersie, cu un nucleu slab – sentimente? stări? „trăiri"? – şi cu o imagine prototipică ce îşi anexează un criteriu formal: ca în poezii (Baudelaire, Valéry, Yeats, Eliot, Eminescu, Blaga...).

„Tabloul" acesta, oricât de rudimentar ar părea, are avantajul de a face raţional suportabil noianul de iregularităţi care dau dureri de cap autorilor de sisteme. Iată câteva dintre acestea.

În mod evident, tripartiţia împământenită de la Batteux încoace, sprijinită – eronat! (Genette 1994: 18-21) – pe autoritatea lui Platon şi a lui Aristotel, nu acoperă totalitatea textelor considerate „literare" în diverse epoci. Sunt fiziologiile – originale sau imitate – de la mijlocul veacului trecut încadrabile în vreunul din cele trei compartimente? Aparţin epicului, de exemplu, *Fiziologia provinţialului* de Negruzzi, *Fiziologia provincialului în Iaşi* de Kogălniceanu, *Domnul Sarsailă autorul, Coconu Drăgan, „Bată-te Dumnezeu!"* sau *Fiziologia nasului* de Heliade? Mai mult sau mai puţin, se va spune – sau deloc. Ce este narativ, de pildă, în satira lui Heliade la adresa „autorlâcului"? Condiţiile minimale ale narativităţii – succesiunea temporală, continuitatea de subiect, conexiunea cauzală, ca să nu mai vorbim de „punerea în intrigă" – sunt ignorate. Scenetele presărate de-a lungul textului se asamblează potrivit unui nex tematic, ce ţine de tehnica „portretului", a caracterizării şi nu se leagă nicicum într-un fir narativ.

Ar fi desigur o ieşire lesnicioasă din impas să facem recurs la distincţia între „formele pure", „ideale", care ar reprezenta matricele de gen şi „manifestările" lor concrete, fatalmente impure, într-un text sau altul. Din nefericire însă, exemplul discutat, ca şi multe altele, nu se lasă explicat drept melanj, hibridare, contaminare etc. decât cusând eventualele „participări" – dramatizări punctuale, pasionalitate de ordin liric, voce narativă – cu o aţă strălucitor de albă. *Domnul Sarsailă autorul* este pur şi simplu *altceva*, ireductibil la o combinatorie de epic, liric sau dramatic. Face mai degrabă parte din repertoriul şi el foarte pestriţ al prozei expozitive, deşi, prin invenţie, printr-o anume ingeniozitate a „regiei",

prin oblicitatea transpunerii mesajului abstract – explicitat, spre agasarea cititorilor de azi, în final – şi prin spectacol verbal face figură „literară" cu mult mai verosimilă decât, de pildă, teoretizările socio-politico-etico-estetico--religioase din *Echilibru între antiteze*.

Jurnalele de călătorie, atât de abundente în epoca de pionierat a literaturii noastre, convin ceva mai bine unei logici a hibridării, în măsura în care sunt realmente gândite şi redactate ca miscelanee de impresii personale, informaţii compilate de prin prospecte turistice, episoade anecdotice, nuvele de ficţiune (sau de inspiraţie istorică) interpolate, cugetări, efuziuni, descrieri (peisagiste, arhitectonice, de obiecte de artă, de maşinării etc.). Majoritatea însă se situează, prin nota lor dominantă, prin liantul care leagă pietricelele mozaicului, conferindu-i o structură, într-un limb dincolo de tripartiţia consacrată. Ele sunt mai aproape de „expunere", de „raport" – Bolliac adresează realmente rapoarte către oficialităţile care-i finanţează călătoriile arheologice – de „consemnare" sau, cum însuşi titlul capului de serie atestă, de „însemnare", decât de „naraţiune", de actul de a povesti întâmplări, evenimente, acţiuni, dispuse într-o anume înlănţuire aşa încât să alcătuiască un întreg, vorba lui Aristotel, cu început, mijloc şi sfârşit. Dacă astfel de jurnale ajung totuşi să fie recuperate în interiorul tripartiţiei tradiţionale, lucrul acesta se petrece de regulă pe o cale deturnată, prin afilierea la subgenuri care servesc drept ceea ce am numit mai înainte „imagini prototipice". Aşa, de pildă, lectura „epică" a *Peregrinului transilvan* îşi găseşte alibi în sesizarea „romanescului" însemnărilor de călătorie ale lui Codru-Drăguşanu, nu din unghiul narativităţii, ci mai curând din acela al prezentării protagonistului ca „erou" al experienţei de viaţă încercate.

Unde îşi pot găsi locul, între liric, epic şi dramatic, mare parte din scrisorile lui Negruzzi (începând cu mixajul paremiologic din *Pâcală şi Tândală*, trecând prin mărturiile turistice din *Primblare* sau *Băile de la Ems*, prin scenetele din *Iepurărie*, *Omul de la ţară* sau chiar *Reţetă* şi încheind cu enigmaticul *Epilog*)? Cât despre „microstudiile" filologice sau istorice din *Negru pe alb*, întrebarea e chiar de prisos. La fel stau lucrurile şi cu o seamă de scrisori ale lui Ghica, de evocări ale lui Alecu Russo (*Studie moldovană, Amintiri*) sau Kogălniceanu (*Nou chip de a face curte*). Mare parte din textele epocii paşoptiste şi postpaşoptiste sunt alcătuite pe un principiu al „inventarului" sau al „listei", de coeziune tematică, ce are prea puţin de a face cu mecanismele înlănţuirii narative. „Naraţiunea, Tematica şi Nomenclatura sunt stadiile descriptivismului odobescian, modurile compoziţionale care îi dezvăluie treptat structura artistică" – remarca N. Manolescu (1976: 119). Ar fi de adăugat că aceste „moduri compoziţionale" cărora criticul le descoperă o anume succesiune în opera odobesciană coexistă deja în literatura de la mijlocul veacului trecut. Multe dintre scrierile acelui timp „iau în discuţie" sau „prezintă" câte o „chestiune",

fie ea şi de ordin evenimenţial, precum holera, parvenirea în epoca fanariotă, începuturile şcolii româneşti sau... înmulţirea lupilor. Uneori, tematica, forţa centripetală a textelor, se preschimbă în pretext pentru pure virtuozităţi aditive, ca în *Pâcală şi Tândală* sau în *Flora română* de Negruzzi.

Un alt avantaj al modelului cognitiv mi se pare acela că el se poate sustrage de la prescripţiile linné-iste de subcategorizare a genurilor. Şi în varianta pe care am propus-o există genuri cu un grad mai ridicat sau mai restrâns de generalitate: epicul subîntinde un spectru mai larg şi mai variat de texte decât epopeea, romanul decât egloga etc. Numai că în această versiune dispare ideea subordonării lor ierarhice pe scara de la general la particular. Jurnalul de călătorie despre care am discutat deja nu este o subclasă a vreunei categorii aflate pe un nivel superior, ci un construct care face trimitere la o constelaţie de texte ce pot aparţine unor categorii mai generale diferite. Uneori la acelaşi autor acelaşi tip de text – jurnalul de călătorie – poate întreţine relaţii frapant diferite cu tripartiţia fundamentală a genurilor. *Călătorie în Africa* de Alecsandri se înscrie în formula miscelanee dominantă în epocă, pe când *Borsec* e mai curând un „tablou" panoptic înrudit cu „fiziologiile" ieşene (acelaşi, *Iaşii în 1844* sau *Iaşii şi locuitorii lui în 1840* de Alecu Russo), cu o eludare aproape completă a cursivităţii narative. (Nu întâmplător, parcursul urmărit în ambele prezentări ale capitalei moldovene este cel al „lecturii" unui tablou, alternând între cuprinderea globală, panoramică, şi focalizarea privirii asupra detaliilor. *Borsec* începe cu evocarea momentelor de reverie, în care amintirea survolează „icoanele depărtate" ce se răsfiră „ca o panoramă dinaintea ochilor" – Alecsandri, IV, 1974: 169.) *O primblare la munţi*, în schimb, e o relatare puternic narativizată, aşezând din capul locului înlănţuirea micilor incidente de voiaj în schema epică dorinţă – încercare – adversitate – eşec. Ce contează că această schemă „eroică" este deturnată parodic, cu titlu de amuzament? Pretextul configurează textul. Deşi tot din speţa „fiziologiilor", căutând să formuleze analitic un răspuns la întrebarea „cum suntem?", *Balta-Albă* se integrează deopotrivă epicului, *via* racordarea la stereotipiile povestirii de aventuri, folosite ca instrument euristic.

Aş mai remarca faptul că ceea ce am numit un model cognitiv se poate debarasa şi de cerinţa, atât de incomodă şi totuşi obligatorie pentru taxonomiile deductive, de a opera cu criterii omogene. Studiul amintit al lui Genette (1994) arată suficient de convingător că, în ciuda nevoii de ordine şi simetrie a teoreticienilor, obsedaţi în marea majoritate, din secolul al XVIII-lea încoace, de împărţiri triadice, sistemele rezultante sunt „configurări forţate", *fearful symmetries* dotate, paradoxal, mai degrabă cu valenţe exploratorii decât cu virtuţi ordonatoare. Pentru prezenta cercetare, de exemplu, este deosebit de importantă existenţa *de facto* a unor disparităţi în sistemul genurilor, datorată tocmai interferării unor criterii diferite.

În fine, sistemele linné-iste îngreunează, tocmai prin organizarea lor ierarhică şi incluzivă, explicarea atât de frecventelor şi nu o dată bizarelor compuneri de genuri *ad-hoc* din categorii preexistente, de la, de pildă, „poem eroic şi istoric, în proză" cum defineşte Fielding romanul său *Tom Jones* la „poemaţion-eroic--comico-satiric" în *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu, sau a atribuirilor de gen polemice sau parodice, tot în versiunea autorilor, de la *Broaşte... destule – Nuvelă pesimistă*, *Cele trei zeiţe – Poemă pedagogică* sau *Smărăndiţa. Roman modern* în proza lui Caragiale la *Pâlnia şi Stamate (Roman în patru părţi)* de Urmuz.

„Sunt destul de înclinat să cred că, poate, printr-o fericită infirmitate a spiritului uman, marii parametri cu putinţă de conceput ai sistemului generic se reduc la aceste trei «constante»: tematice, modale şi formale" – scrie Genette (1994: 78-79). Constantele tematice corespund unei întrebări precum „despre ce e vorba în text?" – despre oameni care acţionează, despre sentimente, despre stări, despre înfăţişarea unor lucruri etc. –, cele modale se referă la „cine vorbeşte în text?" – autorul, personajele, şi autorul, şi personajele – iar cele formale la „cum se vorbeşte?" – în versuri sau în proză, în „stil înalt" sau în „stil jos" etc.

Punctul de plecare al clasificării tripartite aflate în uz de atâta vreme l-a constituit distincţia modală făcută de Platon, în *Republica*, între trei tipuri de imitaţie poetică: cel diegetic pur (vorbeşte numai autorul, ca în ditiramb), cel mimetic pur (vorbesc numai personajele, ca în tragedie sau comedie) şi cel mixt (vorbesc atât autorul, cât şi personajele, ca în epopee) – cea de a patra posibilitate logică (nici... nici...) ieşind din perimetrul „imitaţiei" verbale. Este o împărţire foarte atrăgătoare – cum de altfel s-a şi dovedit prin imensa ei influenţă ulterioară – prin simplitatea şi evidenţa ei, părând a decurge dintr-o raţiune „naturală" sau „universală": formele posibile de realizare a discursului. Ceea ce s-a trecut lesne – prea lesne – cu vederea este că clasificarea platoniciană se aplica *doar* unui gen de discurs definit (şi) printr-un criteriu tematic: „oare nu toate câte le spun povestitorii şi poeţii reprezintă o istorisire a unor fapte trecute, prezente sau viitoare?" (1986: 105 [392d]). Platon nu face „poetică", ci „naratologie". Dubla măsură – tip de discurs, „a povesti", marcat pragmatic, comunicaţional (în termenii aristotelici, „felul" imitaţiei), şi tip de text, „povestire", marcat semantic, referenţial („obiectul" imitaţiei) – se menţine până astăzi ca una dintre ambiguităţile fundamentale ale naratologiei. Iată, de exemplu, o definiţie a naraţiunii potrivit unui dicţionar de specialitate: „Relatarea (ca produs şi proces, obiect şi act, structură şi structurare) unuia sau mai multor evenimente reale sau fictive, comunicate de unul, doi sau mai mulţi naratori (mai mult sau mai puţin observabili) către unul, doi sau mai mulţi naratari (mai mult sau mai puţin observabili)" (Prince 1988: 58). „Povestitul"

ca atare nu poate fi socotit un tip de discurs „pur", o opţiune formală independentă de ceea ce se comunică – cum sunt, de pildă, tipurile de enunţ, asertiv, interogativ sau exclamativ. Nu pot „povesti" mersul trenurilor, chipul iubitei sau clasamentul campionatului de fotbal – chiar dacă îmi stau la îndemână o serie de strategii de „narativizare" cu care pot, eventual, *transforma* orice subiect într-o „istorie".

Matricea tripartită a fost ulterior resemantizată, potrivit cu evoluţia de ansamblu a literaturii, criteriul iniţial fiind completat cu adaosuri tematice parţiale.

Chiar dacă naraţiunea exclusiv diegetică, fără dialog, nu este câtuşi de puţin imposibilă – fie ignorând vorbirea personajelor, fie transpunând-o integral în discurs indirect, posibilitate întrevăzută deja de Platon – ea este atât de puţin uzuală încât „modul mixt" a putut fi asociat epicului.

Modul „imitaţiei pure" nu e nici măcar el riguros suficient pentru delimitarea dramaticului atunci când intervin întrebuinţări „marginale", precum formule de „dialog" speciale – schimbul de scrisori – sau monologul – interior sau exterior. Este romanul *Valurile* de Virginia Woolf „dramatic"? Dar *Legăturile primejdioase* de Laclos sau *Manoil* de Bolintineanu? Personajele, se ştie, pot deveni la rândul lor „povestitori sau poeţi", „naratori" adică, am spune azi, până acolo încât să disloce complet „autorul" formal, cel pe care îl avea în vedere Platon în preocupările lui cenzoriale. Când scrie *Moll Flanders*, Fielding „imită" integral „vorbirea" personajului său – cu excepţia prefeţei. Iar prostituata povestitoare „imită" la rândul său vorbirea altor personaje cu care a avut de a face – şi pe cea proprie.

Este, iarăşi, liricul rostire a „poetului"? La întrebarea „cine vorbeşte în poezie?" nu e deloc uşor de dat un răspuns tranşant, după cum nu e simplu de justificat cum şi de ce trasăm graniţă între „poem dramatic", „monolog liric" şi „poezie" pur şi simplu: *Mureşanu*, *Rugăciunea unui dac*, *Scrisorile...* De ce n-am citi, de pildă, *Înger de pază* drept „rugăciunea unui îndrăgostit"? Metamorfozele succesive ale *Odei* eminesciene arată cum un imn către Napoleon la persoana a doua s-a preschimbat într-un monolog al împăratului idolatrizat pentru a fi apoi absorbit într-o experienţă de viaţă pe care o considerăm azi de pură substanţă eminesciană. Cine „vorbeşte" de pildă în varianta din 1879, care începe, ca şi precedentele, cu aluzii la exilul napoleonian (cel din insula Elba? cel final din insula Sf. Elena?) – „Exilat aci pe pământ de jale/ Viaţa-mi pare-ostrov, răsărind din valuri" –, pentru a insera apoi, în comparaţie cu Horaţiu, ipostaza poetului: „Încercat-am barbarizând în graiul/ Traco-romanic"? În esenţă, ar fi vorba de texte „despre sine" sau „despre altul" (sau „prin altul"), chiar dacă această linie de demarcaţie e atât de întortocheată. E suficient să ne gândim la exemplul naraţiunii la persoana întâi, pe care nu o dată

teoreticienii s-au văzut nevoiţi fie s-o claseze într-o disparitate fundamentală faţă de cea la persoana a treia (*cf.* Käte Hamburger 1968: 245-268, capitolul *Die Sonderformen*), fie s-o convertească tematic, analizând modul în care „eu", ca referent al enunţării, devine „altul" în raport cu agentul emiţător.

O altă disparitate apare prin adăugarea criteriului formal. Liricul, în accepţiunea modernă, este consubstanţial cu „poezia" şi, ca atare, marcat printr-un tip aparte de limbaj (în termenii foarte sugestivi ai lui Umberto Eco: proza (de ficţiune), *res ante verba*; poezia, *verba ante rem*). Într-adevăr, dacă problematica teoretizărilor moderne, doctrinare sau nu, despre poezie este profilată cu precădere pe limbaj (expresivitate, sugestie, muzicalitate, autoreferenţialitate, conotaţie, metaforism, densitate etc.), proza ficţională se confruntă cu precădere cu dilemele perspectivismului, ale unghiului de percepţie şi de prezentare, sau cu categoriile structurale translingvistice precum temă, subiect, personaj. Liricul, ca discurs „autocentrat", dezvoltă propriul său paradox comunicaţional: tematizând cu precădere problematica eului, el estompează deopotrivă relieful rostirii acestuia. Subiectivizarea lumii textului şi personalizarea discursului par adesea să meargă în răspăr. În orice caz, poezia nu cunoaşte un proces de diferenţiere a rolurilor comunicaţionale similar evoluţiei prozei. Pragmatica liricului se apropie de cea a dramaticului: „poezia" (în vers sau în proză!), chiar şi cea confesivă, „dramatizează" stări ale limbajului sau ale „lumii textului". Accentul cade şi de această dată pe „dialogul intern", un dialog, evident, de cu totul altă natură decât cel scenic.

Disparităţile semnalate se reflectă şi în stadiul actual al sistematizărilor teoretice şi al elaborării de instrumentare analitice. În vreme ce la dispoziţia pragmaticii naraţiunii literare se află un bogat arsenal de concepte şi de tehnici descriptive naratologice, pentru lirică investigaţiile comunicaţionale sunt mult mai firave. Mai mult chiar, poezia a fost adesea percepută ca o formă de „noncomunicare". Stă deocamdată sub semnul întrebării dacă se poate realiza un eşafodaj teoretic şi analitic apt să înregistreze cu rigoare şi acurateţe atât invariantele, cât şi diferenţele specifice.

Pe de altă parte, cred că cercetarea pe care am întreprins-o în domeniul prozei ar putea fi lesne extinsă – cu modificările de rigoare – şi asupra poeziei şi a teatrului din etapa antejunimistă. Poezia din această perioadă este prea puţin intranzitivă ca să treacă drept o formă de „necomunicare", aşa cum se întâmplă în esteticile moderniste, de la simbolişti încoace. Poeţii scriu încă într-o manieră discursivă. Creaţia poetică apare nu o dată ca oratorie *sui generis*. Nu mă refer doar la poezia ocazională, compusă pe teme de interes public la ordinea zilei, acoperind un sector larg din producţia în versuri a vremii. Lirismul însuşi se defineşte, în perioada aurorală a modernităţii, precumpănitor ca discurs confesiv, ca „spovedanie" adresată nemijlocit cititorului. Evoluţia literaturii noastre la

mijlocul veacului al XIX-lea poartă amprenta vădită a unui fenomen de amploare şi de profunzime, anume reaşezarea raporturilor dintre existenţa privată şi cea publică. Creaţia poetică a timpului reflectă probabil cel mai intens această torsiune de falii adânci, clamând angajarea în treburile cetăţii pe de o parte, exhibând cu ostentaţie natura ireductibilă a subiectivităţii pe de cealaltă. Ne putem opri o clipă cu gândul, spre ilustrare, fie şi numai la byronianul *Conrad* al lui Bolintineanu. *Dragostea şi revoluţia* e un titlu inventat acum un secol şi jumătate.

La fel şi teatrul vremii îmbie la o privire din unghi pragmatic, comunicaţional. Piesele sunt, la rândul lor, angrenate în imediat. Tocmai absenţa structurală a agenţilor de comunicare proprii prozei narative – a naratorului, întâi de toate – dă teatrului avantajul unei aparente obiectivări, ce îngăduie apariţia pe scenă a nenumăraţi „purtători de cuvânt". Proza antejunimistă întreţine contacte foarte strânse cu dramaticul, tinzând frecvent să-şi însuşească, prin diverse tertipuri de simulare, aşa cum se va arăta, condiţia de spectacol a acestuia. Altfel spus, nu numai că modul narativ al reprezentării – modul *mimetic*, diferenţiat de cel *diegetic*, *showing*, spre deosebire de *telling* – apare explicit şi insistent teatralizat, dar şi rolurile naratorului şi naratarului sunt adesea deturnate către postura unor ipotetici spectatori ai teatrului lumii în care trăiesc autor şi cititor sau al lumilor reînviate ale istoriei.

Las şi aceste două posibile şi, din punctul meu de vedere, oportune extensii în seama viitorului, întorcându-mă la o altă chestiune preliminară: aceea a marcării „teritorialităţilor" prozei şi poeziei în perioada de care mă ocup.

2.2.1. Vorbirea dezlegată

În *Epistolă D.I.V.* Gr. Alexandrescu reatinge vechea chestiune, consemnată încă din *Poetica* lui Aristotel: „Când nenţeleasa natură, din sânu-i cel roditor,/ Cu talentul poeziei naşte pe un muritor,/ (Fără să mergem departe, atât aş dori să-mi spui)/ Hotărăşte deodată şi felul scrierii lui?". Întrebarea, ca şi răspunsul negativ dat de poet în numele experienţei personale, sunt grăitoare pentru etapa respectivă. Autorii vremii acoperă mai toţi o paletă genuistică foarte bogată, din varii motive, de la conştiinţa misiunii de pionierat la nevoia depăşirii unor dificultăţi materiale. Aceiaşi autori se lasă lesne dominaţi de modelele străine, imitând, împrumutând, traducând chiar fraudulos sub semnătură proprie; adaptează cu nonşalanţă modelele şi sursele unor intenţii sau înclinaţii personale, sau unor imperative locale. Influenţele sunt de regulă punctuale, sursele tratate „democratic", curăţite de autoritate, depersonalizate şi decontextualizate, ca material disponibil pentru reciclare culturală. Însuşi principiul imitaţiei este reconvertit utilitar. Strânsa legătură dintre model şi normă e adesea trecută cu

vederea. Aservirea face casă bună cu libertatea. Ca atare, demarcaţiile de gen apar în această etapă destul de flexibile, dacă nu chiar accidentale. Preocupările „puriste", asociate de regulă ca un complement logic la doctrina imitaţiei maeştrilor, sunt copleşite de stringenţele practice, iar „maeştrii" răsar şi din cele mai dosite unghere ale literaturii europene.

Lucrul e valabil cu precădere în proză, mai strâns ancorată în imediat, în concret şi în conjunctural, însă nici poezia nu e scutită de tot soiul de amalgamaje. Maxima formulată acum o vreme de Mihai Zamfir, *„Începuturile sunt pretutindeni rigoriste"* (1971 : 96, *s.a.*), e aplicabilă pe etape şi pe eşantioane restrânse. Altminteri e mai greu de acceptat că, în ansamblu, pe un interval cuprinzând aproximativ deceniile patru şi cinci ale veacului trecut, „Începuturile literaturii noastre vor fi caracterizate, la rândul lor, prin simetria angulară a speciilor literare, prin lipsa teritoriilor intermediare" (*idem*). Cârlova lunecă luntrea melancoliei lamartiniene a „ăstui suflet jalnic, lipsit de mângâiere" pe pajişti bucolice cu baci şi băcişe acompaniaţi de filomelă şi de Eho. Alexandrescu comută între meditaţia în sanctuarul ruinelor şi elegia intimă printr-o nonşalantă schimbare de scenografie : „Mă scol, mă duc d-aicea ; duc pasurile mele,/ Ce pipăiesc cărarea, în fundul unui crâng./ Şi las aste morminte cu suvenire grele,/ Pe care nu am lacrimi destule ca să plâng." (*Adio. La Târgovişte*) sau acomodează, în binecunoscuta *Satiră. Duhului meu*, lamentaţia poetului exilat între semeni la ironia casantă a tabloului de moravuri. Heliade epicizează sonetul în bizare încatenări, făcând echilibristică între alegoria filozofardă, aluzia biografică şi invectiva la persoană în poeme de construcţie întru totul atipică precum *Visul* sau *Destăinuirea* ş.a.m.d.

Acest atât de comentat eclectism al epocii se repercutează şi în inconsistenţa opţiunilor estetice, relativizând şi celelalte demarcaţii tipologice, de curente sau orientări literare. Dihotomia clasic – romantic, marcată polemic în literaturile occidentale, este atenuată printr-o toleranţă sporită a scriitorilor faţă de formulele alternative sau eteroclite, stând, cele din urmă, nu o dată sub dominaţia unor principii estetice greu compatibile. În planul programului cultural, năzuinţa recuperatorie facilitează asemenea coprezenţe sau hibrizi. În planul poeticilor explicite, „tumefacţia semantică" a termenilor (Paul Cornea 1980 : 186-190) le dă gir noţional. Atât în teorie, cât şi în practica creatoare, presiunea morfologică a modelelor se compensează funcţional prin de- şi re-contextualizarea lor. Tabloul genurilor va fi, în aceste condiţii, estompat şi labil.

Pentru studiul de faţă am pus provizoriu între paranteze tripartiţia cutumiară, de sorginte pretins aristotelică, alegând din capul locului domeniul prozei, narative sau nu : o tăietură simplă şi rapidă, ce se poate face cu ochii întredeschişi, lunecând cu privirea peste aranjamentul rândurilor în pagină. Cât priveşte narativitatea, o consider mai degrabă, împreună cu Gerald Prince

(1982: 148-161), o chestiune de grad sau de pondere, decât o distincţie categorială netă. În proza românească de pe la mijlocul veacului trecut lucrul acesta apare încă şi mai vădit. În fiziologii, de exemplu, sau în jurnalele de călătorie, sau în „scrisori", ponderea dintre narativ şi expozitiv variază de la un text la altul. Şi funcţionalizarea componentelor poate fi percepută diferit. Unele scrieri dau impresia că avem de a face cu naraţiuni comentate, altele par a fi proză expozitivă pigmentată cu exemplificări narative. Proza nu pare să fie un „gen" aparte în inventarul de scrieri consemnate de către istoriile literare, ci mai degrabă un teritoriu profund eterogen, amestecătură de microclimate adunate laolaltă de capriciile întâmplării.

În orizontul de aşteptare al vremii de astăzi tripartiţia „canonică" a genurilor pare să se acopere nestânjenit cu seria paralelă, de uz comun, poezie – proză – teatru. Ar fi imprudent, fără doar şi poate, să creditäm ideea existenţei unui orizont unic de aşteptare, mai ales în vremuri în care consensul estetic a încetat de mult să mai existe. „Este oare justificat să vorbim despre *orizontul* de aşteptare sau se prezintă realitatea istorică astfel încât o operă va fi totdeauna receptată în oglinda unor *orizonturi* de aşteptare diferite, condiţionate de către nesimultaneitatea şi eterogenitatea unor factori de influenţă concomitenţi?" – se întreabă cu îndreptăţire Karl Robert Mandelkow (1974: 90), în replică la celebrul studiu-manifest al lui Jauss. Coordonatele pe care, în viziunea lui Jauss, *Erwartungshorizont* se lasă reconstruit ca „sistem de referinţă obiectivabil al aşteptărilor" – precunoaşterea genului literar în care se înscrie o operă, relaţionările formale şi tematice cu alte opere cunoscute şi opoziţia dintre limbajul poetic şi cel practic (Jauss 1975: 130) – sugerează din capul locului ideea multiplicării în raport cu varietatea de texte cu care se confruntă ori s-au confruntat cititorii, distingându-se astfel de noţiunile holistice de natură speculativă precum *Zeitgeist* sau *saeculum*, de care autorul *Provocării...* caută să se distanţeze. De altminteri, definirea vagă, contradictorie chiar, a însăşi acestei noţiuni centrale în strategia „schimbării paradigmei" studiilor literare nu a scăpat atenţiei comentatorilor. E greu de precizat dacă „orizontul de aşteptare" se referă, din punctul de vedere al lui Jauss, la „un sistem sau la o structură intersubiective de expectaţii" sau la „configuraţia mentală pe care o persoană ipotetică ar conferi-o vreunui text", tot aşa cum, sub aspect metodologic, rămâne neclar dacă orizontul de aşteptare se lasă reconstruit prin recursul la documentaţie istorică extraliterară sau pe cale hermeneutică, din analiza textelor literare (Holub 1984: 59-62). Orizontul de aşteptare cu caracter „epocal" funcţionează ca o „folie de contrast", incluzând ansamblul „tradiţiilor şi convenţiilor predominante în care pătrunde o operă nouă", după cum formula Mandelkow (*loc. cit.*), ca de exemplu convenţiile fundamentale ale practicilor literare moderne, cea estetică şi cea a polivalenţei, semnalate de Schmidt

(1980 : 92-110), sau modalităţile de concretizare a trăsăturilor constitutive ale literaturii, ficţiune şi dicţiune, analizate de Genette (1994 : 89-113).

Proiectată pe această folie, proza înseamnă, în conştiinţa literară de azi, roman, nuvelă, povestire, schiţă, dimpreună cu pletora de formule deviante sau polemice, precum romanul nonficţional, antiromanul, istoriile romanţate, memoriile, jurnalele intime etc. Teatrul a atenuat în bună măsură distincţia dintre comedie şi dramă, abandonând tragedia aproape complet, dar a rămas marcat de ideea de spectacol, fie el mut, de pantomimă, coregrafic, interactiv, *happening* etc. Poezia e cu siguranţă termenul cel mai ambiguu al triadei, încă aureolat cu un nimb multicolor de conotaţii, dar suspect din pricina acestei hiperdilatări noţionale, ce merge de la ideea rostirii pure până la promisiunea unei metafizici *sui generis*. Erodarea distincţiilor de gen, subminarea convenţiilor, practicarea deja pe termen lung, chiar dacă cu sincope, a „antiliteraturii" nu împiedică să avem o folie de contrast mai solidă decât acum un veac şi jumătate, în literatura română cel puţin. Cauza principală stă în însăşi limpezirea conceptului de literatură şi a domeniului său extensional. Dacă s-au făcut atâtea încercări de a amenda sau de a abroga acest concept, e nu în ultimul rând din pricina îndărătniciei lui de a persista.

Lucrurile se prezintă sub altă lumină la începuturile modernităţii literare româneşti, când nuvela şi studiul, povestirea şi consemnarea, romanul şi dizertaţia, schiţa şi notiţa gazetărească nu se înfruntă, nu se concurează, nu se disociază, ci par a coexista într-un paradis inocent al toleranţei reciproce, apropiindu-se sau îndepărtându-se, amestecându-se sau despărţindu-se ca banchizele mişcate de curenţi subterani pe o mare liniştită.

Domeniul prozei se precizează iniţial ca termen de contrast pentru poezie, opoziţie de ordin strict formal, ce a rămas până astăzi în vigoare. Chiar şi în ziua de azi, puţini sunt dispuşi să admită că distincţia pur formală între proză şi poezie poate deveni în unele cazuri foarte anevoioasă. În veacul al XIX-lea, această demarcaţie era cu atât mai neproblematică cu cât versul liber încă nu apăruse. Tentativa izolată a lui Macedonski, în *Hinov*, apărut în 1880 în „Literatorul", se arată în intenţie prea puţin inovatoare, fiind motivată mai degrabă clasicizant decât modernist (Zafiu 1996 : 90). Postumele eminesciene în vers alb se tipăresc mult mai târziu, rămânând neclar dacă nu cumva ele reprezentau pentru poet doar eboşe ale unor poeme ce urmau să fie supuse ulterior cizelării sau exerciţii de stil destinate exclusiv laboratorului poetic.

De la Miron Costin încoace, „poeticienii" ocazionali se sprijiniseră doar pe criteriul formal, insistând asupra asupra schemei minimale a „vorbirii legate", versul. Ideea de „text poetic", atât de productivă în teoretizările veacului nostru, nu avea de ce să le încurce strădaniile instructive. „Ritmos"-ul, „stihoslovia", nu prea au de a face cu reflecţia teoretică, ci cu învăţătura practică. Conachi

scrie şi lasă în manuscris *Meşteşugul scrierilor româneşti*. Ienăchiţă Văcărescu pune în ecuaţie, în *Observaţii sau băgări-dă-seamă asupra regulelor şi orânduelelor gramaticii rumâneşti*, versul şi poezia: „poetica iaste aceea ce arată a să face stihuri, mai vârtos că aceste stihuri să numescu *poetică* şi *poezie*" (*Poeţii Văcăreşti* 1982: 170, *s.a.*). Urmările acestei învăţături dăinuie în gramaticile şi în retoricile din veacul trecut.

Însă ecuaţia terminologică începe să fie concurată de un alt chip de a înţelege poezia, dincolo de meşteşugul drămuirii accentelor şi potrivirii rimei. „Stihul" cade în desuetudine, „versul" începează să desemneze numai o unitate prozodică, fiind adesea întrebuinţat ca substitut metonimic pentru „poezie", termen ce se încarcă, potrivit etosului romantic, cu un semantism deconcertant de larg, în care conotaţia emfatică tinde să se substituie denotatului. La patru decenii şi jumătate după gramatica lui Văcărescu, Heliade scrie, în 1832, în „Curierul românesc": „Nici rima, adică potrivirea sau împerecherea versurilor, nici numărul silabelor nu pot să facă Poezia" (*Pentru poezie, apud* Paul Cornea 1972: 561). Majuscula este cel puţin tot atât de elocventă ca ideea însăşi. Un capitol despre versificaţie din *Curs întreg de poezie generală* începe prin rememorarea sensului originar al „poeziei", spre a deriva din glosa „creaţie" o ierarhie a poeticului având în vârf geneza biblică, trecând prin „poezia prin fapte", „cea mai sublimă şi mai veră", coborând în continuare la „poezia în speţie", adică „exprimată prin vorbă sau cuvânt" şi separând, în fine, pe cea care poate „a se exprima şi în proză" de „poezia cântată pe oarecare măsură" (Heliade, II, 1943: 140-141). O asemenea derapare şi dilatare semantică, pornită cu peste un veac întârziere faţă de literaturile occidentale, face reperele foarte nesigure.

Atâta vreme cât poezia înseamnă doar prozodie, prozei îi revine un teritoriu determinat negativ. Cei doi termeni sunt de altfel asimetrici şi sub aspectul vechimii lor în limba română. Chiar dacă „poezie" este atestat abia din secolul al XVIII-lea, termeni înrudiţi precum „poem", „poet" sau „poetic" (substantiv) pot fi întâlniţi, potrivit dicţionarului lui Tiktin, încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. „Vers" şi „viers" sunt semnalate din 1646 şi 1649, iar „ştih" încă de la Coresi, în 1563. „Proză", „prozaic", „prozator" figurează potrivit aceluiaşi dicţionar abia de la 1829 încoace. Paralel cu dilatarea semantică a conceptului de poezie, proza suferă ea însăşi un proces de redefinire. Conţinutul noţiunii capătă treptat determinări pozitive, odată cu diversificarea paletei sale genuistice. La rigoare, în câmpul său ar fi trebuit să se includă şi dramaturgia neversificată, ceea ce, desigur, nu este cazul.

Două paradigme tipologice intră în interferenţă: opoziţia dintre „vorbirea legată" şi cea liberă de restricţii prozodice pe de o parte, tripartiţia tradiţională epic – liric – dramatic pe de cealaltă. Pe fondul împământenirii în cultura

noastră a unor specii care combină diferit componente ale celor două paradigme – poemul epic, proza poematică, drama în versuri, schiţa dramatizată – sistemul genurilor îşi sporeşte complexitatea, supus fiind concomitent atât unor operaţii de amalgamare, cât şi unor tendinţe de specializare. Epicul, de exemplu, dar şi didacticul tind să selecteze tot mai mult limbajul prozei. Epopeea, abia inaugurată (pretinsa *Ştefaniadă* a lui Asachi, ce „s-au făcut prada incinderei cei mari din anul 1827", *Ştefaniada* lui Negruzzi care „s-au prăpădit" şi ea, lăsând în urmă doar un „anecdot istoric" pe care autorul îl descoperă la un prieten) continuă să înregistreze o vreme fie încercări ambiţioase eşuate (*Mihaida* lui Heliade, *Descălecarea lui Dragoş în Moldova* de V. Bumbac), fie izbânzi veleitare, intrate, de la *Traianida* lui Bolintineanu (1868) încoace, în palmaresul unor poligrafi sârguincioşi precum Aron Densuşianu (*Negriada*, 1879-1884), Ioan M. Şoimescu (*Daciada*, 1885), G. Baronzi (tot *Daciada*, 1890) sau Ioan Pop-Florantin (din nou *Ştefaniada*, 1925!) – ducând în cele din urmă la compromiterea genului, şi aşa devenit anacronic. Singura creaţie izbutită de acest gen, *Ţiganiada*, a avut neşansa, după cum se ştie, să zacă în manuscris trei sferturi de veac, ratându-şi momentul. Romanescul, ca epos al cotidianului dar şi ca *restituire* istorică, selectează categoric proza. Vremea cronicilor versificate, a „jurnalelor orale", a „jalnicelor tragodii", apune. „Proza vieţii" îşi anexează un limbaj propriu, având de luptat, nu o dată, cu criza de statut cauzată de gonflarea „poeziei".

2.2.2. Partea poetului

Vremea „stihuitorilor", a „versuitorilor", a „făcătorilor" sau „izvoditorilor", a latinizantului „poeta" sau „piita", a cronicărescului „poetic" (sau „poetec"), rămas în uz până la Budai-Deleanu, Ţichindeal, Vasile Aaron, Ienăchiţă Văcărescu sau Dinicu Golescu (*cf.* Volovici 1976: 22-24) apune o dată pentru totdeauna.

Veacul al XIX-lea românesc nu se mulţumeşte doar să fixeze un nume celui care compune versuri. „Poet" nu mai defineşte doar o funcţie, ci preponderent o individualitate. În studiul citat anterior, L. Volovici dedică un capitol întreg „începuturilor profesionalizării" scriitoriceşti (*idem*: 87-122), fenomen de importanţă primordială pentru evoluţia literaturii noastre. Pe parcursul acestui proces, prin care creatorii de literatură îşi precizează statutul şi poziţia în societate, „poetul" pare a merge o vreme în răspăr sau măcar pe un drum al său, pieziş.

Către mijlocul secolului trecut, „poet" se identifica prea puţin cu un tip de autor. Într-un anume sens, în conştiinţa epocii „poetul" reprezintă contrariul ideii de „scriitor". Cea mai spectaculoasă răsturnare care se petrece acum e

tendinţa de a inversa termenii ecuaţiei: „poet" nu mai este cel care scrie versuri, ci scrie versuri cel care este „poet". Titulatura, mitizată, aureolată, trimite în primul rând la un fel de a fi – de a simţi, de a gândi, de a se comporta, de a se situa între semeni – căruia poezia îi devine expresie predilectă. Sensibilitatea, fantezia, reveria, contemplaţia, generozitatea, altruismul, idealismul, umanitarismul, trăirile intense, puritatea, candoarea sunt recunoscute drept atribute ale acestei „naturi". Aşa, de exemplu, Ghica despre Ion Câmpineanu: „Şi dacă prin poet înţelegem pe omul care are simţul a ce este mare şi frumos, a cărui inimă bate la orice faptă nobilă şi patriotică, la orice cugetare înaltă şi care respinge de la dânsul orice nu este demn şi curat, putem zice că el era cu adevărat poet" (I, 1967: 421).

Scrisul, ca profesiune, rămâne o vreme, cum vom vedea, mai curând în sarcina „literatorului", ce continuă profilul „cărturarului" medieval şi iluminist şi îl precede pe cel al „intelectualului" modern. Este, evident, şi o mare doză de autoflatare a scriitorilor timpului, care îşi revendică prin apelativul de „poet" un blazon semeţ şi exigent, resimţit nu o dată ca o gratificaţie împovărătoare. Tot aşa cum „poet" nu mai face trimitere doar la mânuirea condeiului stihuitor, „poezia" se desprinde de pe hârtie şi intră în lume, iar „poetic" părăseşte şi el universul textual spre a se ataşa celor mai felurite întruchipări ale existenţei. „Poet", „poezie", „poetic" se preschimbă în ipostaze ontologice, invadând discursul literar al perioadei paşoptiste şi postpaşoptiste.

„Poeţi" întâlnim la tot pasul în naraţiunile vremii, memorialistice, de ficţiune sau mixte. Vorba Galantesculuí din piesa lui Costache Bălăcescu, *O bună educaţie*: „...nu mai ai loc de poeţi încotro te întoarce..." (*Primii...* 1955: 154-155). Protagonistul romanului *Manoil* al lui Bolintineanu, măştile autobiografice din proza lui Alecsandri, tânărul „pe care îl vom numi Alexis" din *Margărita* sau cel „pe care-l vom numi Vali" în *Un episod din anul 1848* sau în încercarea de roman *Dridri*, George, eroul romanului anonim *La gura sobei* – „George era om de litere. Filozof şi poet, entuziast şi muşcător totodată" (*Cataştihul...* 1986: 133) –, Fulga, personajul principal al romanului omonim – care „cam aruncă pe fereastră versuri la stele, la flori, la păsări" (Grandea 1975: 89) – anunţă cariera prolifică a acestui tip de personaj în proza românească a veacului al XIX-lea. „Poet" aduce cu sine sugestia plastică a unei efigii, cu propriul său cod de însemne: „Atunci apuc harfa, plăcerile şi durerile cele vechi să trezesc, negurile pier, lacrimile răsar iar din ochii mei cii stinşi, în sânul meu se răsprimăvărează, tonuri dulce a duioşii tremură pe coardele harfei, iar mi se înfăţoşază râul cel galbin, palaturile de marmoră, zânele cele frumoase, şi cânt versuri de Italia!" (Asachi, II, 1981: 546). O iconologie a imaginilor literare ale poetului pe la mijlocul veacului trecut în cultura noastră ar scoate la iveală un copios corpus antologic.

Nu mai puţin proeminentă este imagistica poetului ca „filtru" sau cadru conceptual în percepţia şi reprezentarea de sine a prozei memorialistice propriu-zise. În amintirile lui G. Sion, de pildă, figura revoluţionarului de la 1848 este recompusă, ca şi la Vali al lui Alecsandri, prin recursul abundent şi constant la mitemele poetului şi ale poeziei. Fuga precipitată şi aventuroasă într-ascuns, de teama persecuţiilor ocârmuirii, nu împiedică răpirea sufletului în dulci extaze contemplative şi „transportul" fanteziei „prin oceanul azuriu al firmamentului" (II, 1973: 15). Iată-i pe Sion şi pe „junele Balş" în goana trăsurii, îndreptându-se spre Focşani: „De acolo se dezvelea înaintea ochilor noştri o panoramă din cele mai grandioase. (...) Ne credeam într-o adevărată călătorie poetică, într-o adevărată preumblare de petrecere; uitarăm că eram proscrişi..." (*idem*: 24-25). Abia trecuţi în partea muntenească, fugarii sunt arestaţi şi ameninţaţi cu extrădarea. Li se cere să predea armele pe care le au asupra lor. „Scosei un condei de plumb ce aveam în portofelul meu de buzunariu şi-l detei tistului, zicând: asta este arma mea" – relatează Sion (37). Emfază şi cabotinism merg mână-n mână. „Poetul" e un aliaj instabil, jumătate realitate şi jumătate himeră. Conştiinţa de sine păstrează, sub învăluirile badineriei autopersiflante, rezerva unui orgoliu inalienabil. În arest, pe Sion îl apucă pofta de a compune versuri, „căci asta e boala celor ce s-au deprins a rima şi le-a intrat în cap nebunia de a se face autori" şi în loc de planuri de evadare se afundă „într-o lume imaginară de poezie şi de fericire" (50). Slujitorul muzelor, trăind simultan în două tărâmuri, cel al creaţiei şi cel al vieţuirii, al fanteziei şi al realităţii, trece adesea drept lume-pe-dos: „El făcea elegii duioase când avea vro bucurie mare şi, dimpotrivă, cântice vesele când era mâhnit" (*Istoria unui galbân*, Alecsandri, IV, 1974: 50). Nu o dată se fac referiri la faptul că atingerea condiţiei de „poet", cu solicitări atât de pretenţioase, nu se poate realiza decât pasager, în momente de fulgurantă graţie, rememorate, de regulă, cu o politicoasă tentă autoironică: „Spiritul meu luase o direcţiune cu totul opusă atracţiunei materiei; el voia în acele momente a mă face din prozator de nimic, un poet şi mai de nimic", anunţă Filimon în *Escursiuni...* escapada de unul singur, „pe un Pegas care, ce e drept, nu semăna deloc cu cel din mitologie", către locurile bătăliei de la Călugăreni (I, 1975: 4). Nu lipsesc, de bună seamă, „cele mai frumoase sentimente" şi „ideile cele mai poetice" pe care le deşteaptă vederea acestor locuri (*idem*: 5).

Kogălniceanu, mai sincer şi mai spontan de astă dată, aşa cum se întâmplă într-o scriere de eboşă, cu destinaţie iniţială preponderent privată, mărturiseşte la rândul său despre contaminaţia poetică de moment, fie în calitate de cititor, fie sub impresia unui „loc plin de mari suveniri", precum cetatea din Toledo: „...atunce sufletul şi duhul mi se înalţă şi simţesc că şi eu sunt poet" (I, 1974: 532). Sentimentul sublimului este aidoma poeziei mute, trăire esenţializată, faţă

de care cuvintele rămân neputincioase. Modernitatea formulării lui Kogălniceanu, grefată pe *topos*-ul curent al „inexprimabilului", reţine atenţia: „Tăcerea este cea mai poetică descripţie în acest caz" (*idem*). Încă o dată, „poet" e o identitate tranzitorie, pe care o capătă, în clipa privilegiată, nu numai cel care face versuri.

Ce trece, aşadar, drept „poetic" în proza vremii? Din puzderia de exemple care răsar mai peste tot selectez câteva, din proza lui Alecsandri, a lui Alecu Russo, Kogălniceanu, Filimon, Hasdeu, Ion Codru-Drăguşanu, G. Sion. Evantaiul de texte poate fi de bună seamă lărgit, fără să modifice însă substanţial, din câte îmi dau seama, repertoriul de contexte diagnostice pentru expansiunea „poeticului".

Asociate poeziei sunt anume peisaje, întâi de toate. Cerul nocturn e obligatoriu încărcat de „poezie şi mister", stelele împrăştie „o lumină foarte brilantă şi plină de poezie" (Filimon, I, 1975: 24), „noaptea e lină, caldă, poetică, şi îndemnătoare de visuri plăcute" (Alecsandri, IV, 1974: 287), „frumuseţea poetică" a unei seri de vară intră în consonanţă cu „dispoziţia melancolică", cu „ideile de amor" şi cu „dorinţa de a cânta", ingrediente principale ale elixirului inspiraţiei: „începui a improviza cuvintele aceste..." (*idem*: 65). E greu de spus în ce măsură poezia e resimţită ca inerentă peisajului sau rezidă în emoţia pe care acesta o provoacă. Bucuriile şi extazele naturiste ale scriitorilor vremii sunt aproape fără excepţie empatice. O derogare de la trăirile standard o aduce intervenţia contrastului în dialectica afectelor: „Cerul, pământul, râurile, câmpiile semănate cu flori, toate aceste frumuseţi ce răpesc inima, în loc să-i aline durerea prin farmecul poeziei lor, din contra, fac să-i sângereze ranele şi mai mult. Iată starea morală în care se afla junele Friderich după despărţirea lui de Eloisa" (Filimon, I, 1975: 108). Pe calea atât de bătătorită de la percepţie la afect şi de aici la cugetare poezia se insinuează în fiecare etapă. Uneori formulări bizare ne dau prilej să intuim, prin recul, cum clişeul va fi fost asumat odinioară cu deplină seriozitate: „A privi cerul, mai cu seamă în nopţile cele senine ale lui iuniu, este, după părerea mea, una din plăcerile cele mai poetice, este chiar un studiu" (*idem*: 19). O atare pedanterie analitică îşi găseşte contraponderea în ironia subţire a stereotipiilor poetizante, la Alecsandri, de exemplu: „nu ne hrănisem decât cu privelişti poetice şi cu aer curat" (*O primblare la munţi*, IV, 1974: 163).

Sunt iarăşi locuri care poartă în ele înseşi amprenta poeziei: „golful poetic a Neapolei", „pământ poetic" al Italiei, „poeticul Arno" (Alecsandri), lacul Leman „mare şi poetic prin el însuşi" (Russo) – „lac eminamente poetic şi plin de inspiraţiuni" (Codru-Drăguşanu) – „poeticele stânci ale Alpilor", valea Innului ce „reprezintă, într-un chip misterios şi încântător, tot ce are natura mai frumos şi teribil în poezia sa" (Filimon), „iazul zis al Mitropolitului", din

promenadele ieşene, „aşa de poetic", sau Copoul la asfinţit, „când lumina îndoielnică se amestecă cu azurul sombru al munţilor şi răspândeşte aerul acela de voie bună şi de poezie cu neputinţă de exprimat" (Russo). „Muntele e lăsat pentru poet, şi poetul pentru munte" – scrie Negruzzi (I, 1974: 214). Adesea infuzia de poezie descoperită în priveliştea munţilor, a apelor sau a pădurilor cheamă alţi doi termeni constelaţi, „pitoresc" („pitoric") şi „romantic". Nu e locul aici pentru a detalia instrumentarul de descriere peisagistă al vremii. Ajunge să semnalăm faptul că arta compunerii versurilor acaparează teritorii ontologice marcând totodată simbolic un tip de sensibilitate perceptivă şi un sistem de afinităţi elective. Cu siguranţă cea mai remarcabilă tentativă de a surprinde „geniul locului" prin concatenări de atribute de ordin spiritual aparţine, la mijlocul veacului trecut, lui Alecu Russo. „O poezie fără nume, care te pătrunde, pe care o respiri cu aerul, dar care n-ar putea fi tălmăcită în nici o limbă omenească" e resimţită ca un fel de matrice a peisajului moldovenesc, într-o încercare antologică de a deslusi „vocile interioare" ale acestuia (1970: 273-274).

Frumuseţea feminină e la rândul său soră bună cu poezia. În *Buchetiera...* lui Alecsandri, Cecilia îi apare povestitorului ca „o fiinţă albă şi cerească, o comoară de graţii, de tinereţe şi de poezie" (IV, 1974: 61). „Ladi V.", prima dragoste a căpitanului Campbel, este o femeie „ale cărei înalte simţiri se împletesc cu o frumuseţă rară şi poetică" (*idem*: 224). Dar „complimentul" pregătit de timidul adolescent în dialoguri închipuite nu ajunge să fie rostit în prezenţa iubitei. Feminitatea însăşi se împărtăşeşte din substanţa poeticului. „Săracilor fete, voi, care sunteţi poezia vieţii noastre, căci în cărţile poeţilor noştri numai poezie nu se găseşte, voi, care aţi trebui să trăiţi numai într-o atmosferă mirositoare, să călcaţi numai pe roze, să auziţi numai cântece de mirare şi de amor, ce a făcut din voi interesul şi nedreapta societate?" (*Iluzii pierdute. Un întâi amor*, Kogălniceanu, I, 1974: 54). Când iubita e învelită în nimbul unui mod de existenţă exotic şi pitoresc şi când împlineşte rostul iniţierii erotice cu patimă şi abnegaţie nu i se poate găsi apelativ mai nimerit decât „poetică fiinţă" (Sion, II, 1973: 235).

Intră în sfera poeziei, fără doar şi poate, amorul însuşi. Iniţierea săvârşită de Anca, cântăreaţa ţigancă din copilăria lui Sion, este dublă: „Ştiu că Anca, văzând că-i tolerez slăbiciunea, s-a aruncat cu o pasiune fioroasă asupra inocenţei mele virginale. Ştiu că Anca, în toate zilele cântându-mi şi vărsând lacrime pe genunchii mei, m-a făcut a vedea ce este amorul adevărat. Ştiu că Anca, prin poetica sa iubire, a sădit, pot zice, în sufletul meu, sentimentul poeziei" (*idem*: 232). Materia cea mai nobilă a amorului e un aliaj „de pasiune şi inocenţă" (Filimon, I, 1975: 107). Idila dintre Friderich Staaps şi Eloisa se consumă cântând balade în „deliciosul parc" din Erfurt, culegând flori „pe

eminenţele celor mai nalţi munţi", „sau în cele mai întunecoase selbe, căutând pui de paseri". Pe scurt, „după ce junii îşi descoperiră unul altuia sentimentele inimei, se deteră la un amor plin de poezie şi romantism" (*idem*: 108). Cuvintele iubirii se contaminează inevitabil de poezie, fie că ele aparţin discursului amoros al naratorului sau personajelor înseşi. Revelaţia dragostei împărtăşite declanşează „acel monolog poetic şi naiv, pe care toţi înamoraţii îl repetează de când există amorul" (*Margărita*, Alecsandri, IV, 1974: 480). Declaraţiile în stil poetic devin încă de la mijlocul secolului subiect de amuzament şi de ironie: „Slujnicarul, luând extazul amantei sale drept efect al poeticei sale declaraţiuni de amor, căzu la genunchile ei şi, oftând de mai multe ori, îi zise: – Priveşte-mă, crudo!..." etc. Din nefericire, „inima amantei sale nu este primitoare de impresiuni poetice" (*Nenorocirile unui slujnicar*, Filimon, I, 1975: 307).

Sunt categorisite frecvent drept „poetice" o serie de trăiri fantasmatice. „Visul" deţine un loc de frunte, cu întreaga polisemie a termenului. „Un vis foarte poetic" ar fi visat domnul X., adormind sub un copac: „că se găseşte într-un câmp acoperit cu flori de margărite, şi că au văzut deodată pe una din acele flori crescând şi prefăcându-se într-o fiinţă albă, graţioasă şi încântătoare" (*Un salon din Iaşi*, Alecsandri, IV, 1974: 91). Reveria, lăsarea în voia gândurilor, trece şi ea drept „visări poetice" (Filimon, I, 1975: 140). Drept „visuri poetice" sunt aidoma taxate generoasele naivităţi juvenile, precum încrederea în forţa sentimentului patriotic (*idem*: 331) sau impetuozităţile revoluţionare: „Visul său, în urma evenimentelor din capitală, nu ţintea la mai puţin decât la deşteptarea poporimei muntene, pe care el voia să o reverse ca un torent asupra tronului. Vis naiv a unei închipuiri de poet!" (*Un episod din anul 1848*, Alecsandri, IV, 1974: 307). Despre „iluziuni poetice" vorbeşte Filimon atunci când pune sub semnul întrebării opinia călătorilor despre frumuseţea femeilor germane (I, 1975: 158). Vali, *alter ego*-ul auctorial din povestioara lui Alecsandri menţionată înainte, ţine ţăranilor de la Hangu „un discurs colorat de poezia iluziilor sale, grăind de Patrie, de glorie, de libertate, de egalitate, de fraternitate, de virtuţile strămoşilor, de viitorul măreţ al României etc.". Ţăranii văd însă evenimentele declanşate la Iaşi în 1848 un pic altfel: „Ci-că vodă a prins pe ciocoi şi le-ar fi tras o sfântă bătaie... cum s-ar zice, bătaia popuşoiului" (IV, 1974: 308). Patosul idealurilor, ignorând realitatea, poate contagia, în alte locuri, alte timpuri şi alte interpretări, popoare întregi: „Toată lumea ştie că poporul german este naiv şi foarte impresionabil; el dară, în esaltarea sa poetică, luă armele în mână şi, fără să observe că subt florile cele frumoase ale libertăţii era ascuns odiosul şarpe al tiraniei, făcu o mulţime de sacrifice" (*Friderich Staaps...*, Filimon, I, 1975: 112). Chiar şi contexte vădit utilitare se lasă propulsate dincolo de mundan prin intensitate emoţională, cum izbuteşte ministrul de interne de la 1859 „prin circulara sa cea plină de poezie şi de

entuziasm" în care era recomandat noul domnitor Cuza sau, la 1848, „manifestul publicat de ministrul Dinafară al Franciei, acel cap d-operă de proză poetică" (*idem*: 328, 240).

Panopticul contextelor diagnostice se întregeşte cu întâmplări, evenimente, sau, cu deosebire, „scene". Sub ultima titulatură se adăpostesc rememorări nostalgice – „cădeam în nişte visări ce-mi prezenta cele mai poetice scene din viaţa mea" (Filimon, I, 1975: 169) – „tablouri vivante" ce încremenesc pentru câteva clipe curgerea naraţiunii într-o poză teatrală – Eloisa îngenuncheată în rugăciune, „scenă plină de poezia cea mai sublimă" (*idem*: 120) – sau „tablouri de gen", de preferinţă de coloratură etnografică – „zugrăviţi-mi, mai curând, o icoană de la ţară, povestiţi-mi o scenă de la noi, pipărată ori plină de poezie..." (Russo 1970: 275).

Moravuri, datini, obiceiuri, mai ales când vin din timpi şi spaţii nimbate legendar – „mediul ev", Orientul, „acest leagăn măreţ a imaginaţiei şi a poeziei" (Kogălniceanu, I, 1974: 507) – contribuie din belşug la conturarea istoriografiei şi geografiei „poeticului". Într-un preambul cu tentă monografică al capitolului *Scene de viaţă socială* din *Ciocoii...* Filimon califică fanariotismul atât de învrăjbit incriminat pe întreg parcursul romanului drept deprindere „cu viaţa orientală cea plină de lene şi poezie" (II, 1978: 96). Romancierul îl vede pe domnitorul Caragea purtând „o barbă atât de poetică şi delicioasă, încât cel mai sânt dintre toţi sânţii patriarhi şi-ar fi dat fericirea raiului ca să o poată purta câteva zile lipită de fălcile sale prea sânţite" (*idem*: 131). „Moravuri mai poetice" caracterizează, după Alecu Russo, existenţa locuitorilor de la munte ai Moldovei, „băştinaşii dintru început ai ţării" (1970: 289). În optica lui Kogălniceanu, „în Spania, ca şi în România, banditii sunt fiii poetici a poporului" (I, 1974: 502). „Superstiţiile poetice ale evului mediu încrustate în secătuitoarea necredinţă a veacului" fac parte din amalgamul societăţii ieşene la 1840 (Russo 1970: 303). Potrivit liniei de gândire a lui Vico, originarul, nepervertit sau nedislocat încă de civilizaţie, e consubstanţial poeziei. Călătorul ar putea spune cu drept cuvânt despre moldoveni că sunt „un popor bun şi naiv încă, poetic în tradiţiile lui de obârşie, poetic chiar în sălbatica neştiinţă" (*idem*: 275). Putând sluji „de cheie caracterului naţional", Copoul, faimoasa promenadă ieşeană, „este rând pe rând poetic, suav, tablou de moravuri, îmbrăcat cu haină bizară" (318). Pentru observatorul compasionant, fie ochiul său cât de sever critic, până la urmă „fiecare ridicol, fiecare prostie, care se vede, are latura-i poetică" (334).

Fruntariile „poeticului" se lărgesc enorm în direcţia teoretizărilor despre civilizaţia, cultura şi literatura populară, ca şi înspre observaţiile de natură estetică, şi ele într-o fază de pionierat, privind specificul artelor sau raporturile dintre ele. Opresc aici vânătoarea de citate, simţindu-mă dator cu o explicaţie:

la ce bun totuşi înşiruirea de mostre, fie ele cât de amuzant „lirice", dar nedepăşind decât cu totul accidental zona poncifelor, a locurilor comune?

Pentru că ele ilustrează convingător un spirit al vremii, un *Zeitgeist* care se manifestă de preferinţă în forma versificată a literaturii. Văzută prin prisma marilor reliefuri culturale, poezia are privilegiul de a încorpora în forma cea mai pregnantă sensibilitatea romantică ce marchează prima parte a secolului al XIX-lea. Ea reprezintă terenul predilect al transmutaţiilor survenite în această perioadă, „acaparând" reperele cardinale ale noii matrice stilistice, aşa cum au fost ele detectate de numeroşi cercetători, fie că este vorba despre triada propusă de René Wellek (1970: 167), „imaginaţia, pentru concepţia despre poezie, natura, pentru concepţia despre lume, şi simbolul şi mitul, pentru stilul poetic", de trăsăturile curentului inventariate de Paul Cornea (1972: 15), „depăşirea finitudinii în scopul resorbirii prăpastiei dintre subiect şi obiect", „egotismul", „aspiraţia spre genuin, auroral, existenţă nefalsificată", „simţul misterului", „reacţia intesivă a sensibilităţii", „poetica invenţiei, spontaneităţii, persuasiunii emoţionale", de „expansiunea individualităţii" menţionată de Mihai Zamfir (1989: 16), de „modelul uman al romantismului" reprezentat de „conştiinţă ca totalitate" în viziunea lui Virgil Nemoianu (1998: 40).

Citatele reproduse documentează, cred, destul de convingător, metamorfozele „viersuirii" într-un nou cadru conceptual, generator de autoritate şi acaparator de teritorii tematice şi stilistice. Proza va fi din capul locului grevată de un handicap de legitimitate, trebuind, nu o dată, să-şi acomodeze formule proprii de a se insinua în sferele de influenţă ale „poeticului". Patosul, retorismul, elevaţia, generalităţile filozofarde, apologia pasiunilor, descriptivismul peisagistic şi chiar scrutarea moravurilor, a obiceiurilor, a tipurilor de civilizaţie tematizează insistent punctele de atingere cu tendinţele suprematiste ale poeticului. Mi se pare pe deplin semnificativ că termenul abia împământenit de „proză" şi derivatul său adjectival, „prozaic", sunt folosite de regulă de către practicienii genului în epoca de pionierat într-un sistem de opoziţii făţiş axiologizat în care mai niciodată nu le revine conotaţia pozitivă. Sunt opoziţii care se referă la stiluri contrastante, la moduri de existenţă percepute antinomic, chiar la două tipuri divergente de umanitate.

2.2.3. Stileme şi varietăţi hominide

„Am petrecut aice două luni de zile, meditând în idei înalte şi esercitând cu totul contrariul, căci debilă e fiinţa noastră. Poetul încalecă Pegasul, şi-acordă lira şi cântă mărirea creaţiunei. Să am talent te-aş delecta cu descripţiunea acestor locuri delicioase, căci n-ar fi lipsă de ficţiune, spre a produce capodopera, ci simplu adevăr poate să te încânte, dară-s omul prozei şi nu mă încumet."

Nu e deloc lesne de decis în ce măsură reticenţele şi scuzele lui Ion Codru-Drăguşanu (1956: 239), altminteri unul dintre prozatorii perioadei cel mai puţin atinşi de „complexul poezirii", sunt reale sau formale, sincere sau politicoase, spontane sau strategice. Aflat la a doua descindere în Elveţia, neostenitul pelerin nu are nici măcar scuza covârşirii de către impresiile primului contact. Şerpuind dezinvolt de la observaţia caracteriologică a apucăturilor turistului englez la zeflemeaua azvârlită bizareriilor arhitectonice din Berna, de la analiza competentă a „instituţiunilor" helvete la comentariul maliţios pe marginea „şarlatanismului" turistic sau de la comparaţia cu „raritățile" Transilvaniei cu nimic mai prejos decât cele ale ţinutului cantonal la dizertaţia despre influenţa climei şi a reliefului asupra înclinaţiilor spre libertate, Codru-Drăguşanu nu şovăie nici în faţa descrierii unui peisaj „poetic" prototipic, apusul de soare pe înălţimile dimprejurul lacului Thun. Scriitorul, deşi diletant, dispune de un evantai bogat de modalităţi de expresie, neavând motive serioase de inhibiţie. Ceea ce nu înlătură însă, pare-se, sentimentul că ar intra într-un „subiect rezervat". Splendoarea naturii alpestre cere o altă turnură stilistică şi o altă poziţie sufletească decât inteligenţa ascuţită şi distantă a observatorului, care dă nota dominantă a jurnalului său de călătorie.

Se teme călătorul că-i lipseşte sensibilitatea rezonantă faţă de magnificenţa oferită privirii, ce face efortul imaginativ de prisos („lipsă de ficţiune") sau dexteritatea verbală pe măsura subiectului? Oricum, „talentul" pare a se potrivi doar cu lira. Proza poartă stigmatul derizoriului, ea e prin definiţie – chiar dacă nu şi în realitate – pedestră şi mundană. „Pururea vei cultiva proza eredită [moştenită, *n.n.*] de la strămbunii cei decăzuţi şi nicicând nu vei lua zbor către regiunile mai înalte poetice" – profetizează Codru-Drăguşanu într-o insolită speculaţie onomastică – dacă vei continua să-ţi tot botezi copiii „Ioane": „Vezi că Ioane e văcariul, porcariul, argatul, tot potlogariul. Oare cum vei nobila viţa, cum vei deştepta emulaţiunea?" (*idem*: 256). Balanţa se înclină vertiginos depreciativ. În arborele genealogic al familiei, Codru-Drăguşanu aminteşte pe un Lascu înnobilat de Georgiu Racotzi „pentru escelinţa în arta culinară". Emblema nobiliară, din care „nu lipseşte coiful militar, nici diadema regia", îl înfăţişează pe proaspătul gentilom „în costum culinar tocând carne de piftele pre taraba antepusă": e, adică, „prozaică cât se poate" (119-120).

Erotica se scindează şi ea antinomic. Există amor „bun" şi „rău", „adevărat" şi „fals". Poetul îşi clamează competenţe privilegiate în domeniu: „Ei bine, era amorul, doamnă, amorul cel bun, singurul amor... amorul poeţilor!..." (*Catastihul...* 1986: 240). Pasionalitatea amoroasă are drept revers aranjamentele matrimoniale. „De la amorul nelegitim, dar pasionat şi poetic al junei germane, să trecem la călduţa proză a căsătoriei lui Ioan Vodă cu fata marelui boier Lupea Huru" (Hasdeu, II, 1996: 246). Din punctul de vedere al lui Filimon, „femeile

din secolul XIX sunt foarte prozaice şi asta le face nedemne de a fi iubite" (I, 1975: 172). Căderea poeziei amorului în trivialitatea prozei – bani, cochetărie, „epicurianism" – omoară afectele şi face loc preţuirii cinice a femeii ca „obiect de comerciu, pe care îl voi cumpăra cu preţul aurului sau prin vorbe de spirit dobândite cu foarte puţină osteneală din romanţele cele pline de arsenic ale domnului Paul de Kock!..." (*idem*). Când Filimon vrea să facă mai limpede şarja parodică la adresa amorului inautentic, de ridicol mimetism, al slujnicarului, apelează la acelaşi termen devalorizant: „conversaţiunea" dintre Râmătorian şi Rezi „deşi începuse prin cele mai dulci vorbe şi mângâieri amoroase, dar către finit ajunse la cea mai simplă proză din lume". Şi ca să fie şi mai clar: „cu alte cuvinte, începură a vorbi despre necesităţile vieţii" (*idem*: 314). Clivajul, năruirea din eter – „Sărmanul Bolintineanu! Ce păcat!" (307) – pot surveni fie în planul stilemelor, fie în cel al experienţei de viaţă. „Mi-i cu neputinţă să vă spun turbarea ce am simţit într-acel grozav minut. Amorul meu atât de curat, de platonic, pre care în imaginaţia mea îl făcusem atât de poetic, să-l văd spurcat printr-o aluzie aşa de prozaică, prin o zaharica scoasă din sânul unei mute, unei arătări!" (*Iluzii pierdute. Un întâi amor*, Kogălniceanu, I, 1974: 62). Să nu deplângem însă cu excesivă ardoare decepţia provocată de darul infantil al adoratei Nicete. Amorul adolescentului de cincisprezece ani, privegheat de Telemah şi de Florian, împins inevitabil spre „o turnură mai întreprinzătoare" (*idem*), nu pare să fi lăsat în urmă-i regrete nevindecate autorului de douăzeci şi patru.

Dacă visului şi imaginaţiei le revin *de jure* regimul poetic, „trezia" realităţii cade *de facto* în proză. Codru-Drăguşanu e atât de convins de această regulă, încât îşi impune „reghia" preparării propriilor impresii de călătorie, hotărând să-şi tempereze elanurile închipuirii, „spre a putea privi realitatea în faţă cu putincioasă indiferenţă". Altminteri, perspectiva de departe înşală, şi la apropiere „poezia imaginaţiunei devine proză trivială în realitate" (1956: 183).

Sunt deseori invocate, în această perioadă, mai în glumă, mai în serios, două varietăţi hominide, „omul poetic" şi „omul prozaic". „Eu adesea cădeam în estazea încântământului şi uneori aşa eram de cufundat în meditaţiunile mele poetice, încât uitam că mă aflu lîngă un amic prozaic şi de o natură cu totul diferită de a mea" – comentează Sion (II, 1973: 21).

Opoziţia poezie/proză poate caracteriza stiluri de viaţă diferite, antinomice: „Această latitudine poetică a vieţei de codru, în alăturare cu îngusta proză a oraşelor, produce ca un efect imediat o neînvinsă dorinţă de a cânta" (*Ursita*, Hasdeu 1994: 88) – aceeaşi opoziţie e formulată de către Răzvan în drama hasdeiană în termeni ce conotează libertate pe de o parte, constrângere pe de cealaltă. Elogiul peisajului moldovenesc nu uită să amintească „starea primitivă a naturii", în care „nicăieri nu se vădeşte mâna omului cu prefacerile ei urâcioase şi prozaice" (*O primblare la munţi*, Alecsandri, IV, 1974: 161-162).

Suntem în prezenţa unui venerabil loc comun, căruia Ion Codru-Drăguşanu îi va da o replică maliţioasă în comparaţia dintre şesul ungar şi cel românesc: „Drumurile stau cum le creă Dumnezeu cu cuvântul; nimeni, ca şi în România, nu profană natura cu lucrul mânilor sale" (1956: 69). Mai sobru în formulare, Alecu Russo pare a se ralia şi el unui punct de vedere similar: „Îndeobşte popoarele-copii sunt puţin pornite să se bucure de frumuseţile naturii; tot aşa e şi cu ieşenii, aşezaţi mai aproape de natură decât de civilizaţie" (1970: 316). Pentru Hasdeu, pot trece drept poeţi şi marii strategi. „Natura, nu lectura face adevăraţi generali, cari sunt şi ei poeţi, adesea poeţi sublimi prin varietatea şi mărimea ideilor, prin frumuseţea şi armonia formei, prin uşurinţa concepţiunii, prin efectul finalului, prin darul de a improviza" (*Ioan Vodă cel Cumplit*, II, 1996: 258). Argumentaţia, cu ingeniosul transfer al categoriilor esteticii literare în domeniul artei militare, se sprijină pe o opoziţie afină celei precedente – dintre „natură" şi „cultură" de această dată, în loc de „civilizaţie" – tradusă drept competiţia dintre „talent" şi „meşteşug" în poeticile veacului trecut.

Poate fi socotit un incitant paradox al vremii faptul că se tinde nu numai a socoti natura mai poetică decât „prozaicul" artefact uman, ci şi a considera poezia prin excelenţă „naturală". Această îngemănare între „poetic" şi „natural" se probează indirect în numeroase rânduri în dizertaţiile lui Filimon despre artă. În ciuda indubitabilei competenţe şi a aplombului profesionist, autorul *Escursiunilor...* nu se situează, fără doar şi poate, în avangarda estetică a vremii. Despre *Lohengrin* a lui Wagner, de pildă, Filimon declară tranşant: „totul în acea operă era confuziune" (I, 1975: 194). Cu atât mai mult el poate fi creditat drept martor al unor stereotipii mentale, fie şi neconştientizate, curente în epocă. Picturii lui Cornelius şi a discipolilor săi îi reproşează „lipsa de naturel şi inspiraţiune poetică" (*idem*: 187). Făcând „fiziologia" germanilor, de la „complexiunea bilioasă (veninoasă)" la „testarditatea lor şi pasiunea ce au de a discuta", Filimon notează că „în artele frumoase ajung foarte departe cu acurateţea şi sublimul artistic, dar le lipseşte poezia şi naturalul meridionalilor" (196). În neputinţa lor de a compune „muzică plină de melodii, cari să mişte inimile", germanii s-au îndreptat în compensaţie spre „cultura armoniei şi în mania lor de a descoperi noi efecte armonice, părăsiră calea cea veritabilă sau, cu alte cuvinte, cercară a scoate arta muzicală din limitele ei prescrise de natură, dar nu reuşiră" (193). Eşecul lui Wagner încununează această rătăcire. Adevărul sau falsitatea unor atari generalizări îmi sunt aici pe deplin indiferente.

Mă interesează exclusiv corelaţiile sau opoziţiile terminologice şi conceptuale în care ele îşi caută suport: de o parte „veritabilul", „natura", de cealaltă „efectul", „cultura". În altă parte scriitorul se pronunţă doct asupra finalităţii artelor şi a raporturilor dintre ele în termeni frapant congeneri: „Artele cele frumoase au misiunea de a deştepta în inima omului sentimentele cele mai

nobile şi de a-i înălţa spiritul mai presus de prozaismul materiei (...) Pictura, sculptura şi architectura (...) cată să imiteze foarte mult natura şi sublima ei poezie..." (192). Chiar dacă echivalarea prozei cu „artificiul" nu ia forme explicite în epocă, ea se recunoaşte copios în practicile de scriitură, contrazicând opinia comună că redactarea neversificată, mai ales cea începătoare, trebuie să fie şi mai „inocentă". Retorismul extravertit şi lirismul introvertit în registrul grav, ironia, umorul şi mai ales „spiritul" în cel ludic colorează mai fiecare rând al scriiturii paşoptiste şi postpaşoptiste, uneori cu dezarmantă gratuitate – dacă gratuitate se poate numi instinctul de a căuta o justificare *sui generis* actului de a scrie. „Artificiul", ca blazon literar, poate fi înţeles şi ca o tentativă de a riposta faţă de deconcertantul crez în „naturaleţea" poetică – „poezia a scris sub dictarea inimei", conchide enigmatica „Ea" la lectura unui capitol (în proză!) din jurnalul iubitului său (*La gura sobei*, în *Catastihul...* 1986: 168).

Căzută pe poziţia de termen negativ sau, în cel mai bun caz, neutru, într-o polaritate care intră cu repeziciune în conştiinţa publică, „vorbirea dezlegată" recurge la diversiune. Noile tipuri de discurs în proză tind să se infiltreze, sub camuflaj, în teritoriile inamicului. Nu mă refer aici la începuturile prozei poetice, destul de eteroclite în ciuda propensiunii comune către elevaţie stilistică, abstracţie, transcendenţă, ci la specii precum nuvela sentimentală şi în special romanul, care ajung să se identifice nu o dată cu tehnici de a „povesti" etosul poeziei. „Romanţurile" devin în felul acesta, în chip paradoxal, cele mai eficiente reţetare ale modului de a trăi poetic. „Iată poezii... Iată spiritul de romanuri!..." – temperează Elena patetismele lui Alexandru (Bolintineanu, V, 1984: 322). Controversele iscate în jurul romanului în a doua jumătate a veacului trecut sunt marcate de acest echivoc. Noua specie prozastică e privită – fie cu candoare, fie cu mefienţă – ca o interpretare literală şi deci inadecvată, dacă nu chiar reprobabilă, a idealităţii poeticului. Acest *crossing over* în genetica literară stârneşte spaima de mutanţi.

„Stavrache Cârcescu era negreşit născut pentru ca să ducă în Fefeleiu viaţa cea mai unită, pentru ca să soarbă intimele dulceţi ale prozaismului, pentru ca să dea acolo instinctelor sale burgheze cele mai banale satisfacţiuni" (*Catastihul...* 1986: 55-56). O nefericită întâlnire avea însă să transforme banalul personaj într-un, după cum zice titlul povestioarei, cu o ingenioasă ambiguitate, „martir al prozei". „Stavrache – într-o zi când îi era urât – începu să citească un roman" (*idem*: 56). Eroul, trecut printr-o subită metamorfoză, se dedă unui periplu donquijotesc. „Romanesc", „poetic" şi „romantic" jalonează aventurile sale: „fantezii din *o mie şi una de nopţi* romaneşti" (56), „incident poetic" (57), „romanticul nostru personagiu" (60). Un triplet sinonimic. În final, „realismul" învinge. După un lanţ de eşecuri în rolul de erou de roman, Stavrache revine la Fefeleiu şi se face „toptangiu băcan". „Metamorfoza acum

e complectă" (62). Rămâne cititorului să se întrebe cărei „proze" i-a căzut martir Stavrache, celei a romanelor ingurgitate sau celei a veacului în care îşi duce traiul, veac „burghez" în care „fantaziile costă scump" (60) pentru insul „prea naiv ca să vază printre linii şi să înţeleagă că romanţiarii se amuză pe ei – când nu reuşesc să amuze pe alţii" (56)?

Există aşadar un etos al prozei literare, comparabil cu cel atribuit poeziei în veacul al XIX-lea? Sub acest aspect cele două teritorii sunt, evident, profund asimetrice. Proza nu e un continent, ci un arhipeleag. Ceea ce pare a da un temei de înrudire între epopee şi fabulă, între poem sociogonic şi romanţă, între satiră şi improvizaţie galantă, între versul militant şi cel oportunist, ideea că truda formală implică din capul locului o înnobilare a subiectului, lipseşte ca liant al conglomeratului de scrieri prozastice. Lipsindu-i o „dicţiune" specifică la fel de marcată ca cea a poeziei, proza de la începutul perioadei moderne a literaturii române nu se individualizează nici ca ficţiune şi nici măcar ca naraţiune. Ea nu îşi va descoperi identitatea prin focalizarea asupra unui criteriu definitoriu, ci prin înmănunchierea unui fascicul de trăsături: retorismul, personalizarea discursului – narativ sau eseistic –, propriul său „pact cu realitatea", modul său specific de a-şi instrumentaliza cititorul etc.

Cu atât mai laxă va fi identitatea prozei literare moderne, dat fiind şi faptul că perioada aurorală vehiculează încă un concept de „literatură" vag definit.

2.3. „Literatura"

Între autorii primei jumătăţi a secolului al XIX-lea rămaşi în amintirea istoriilor literare nu se află propriu-zis nici un prozator, în sensul modern al cuvântului: avem activişti culturali, istorici, politicieni, filologi, poeţi şi... „un diletant", dacă nu de geniu, totuşi de remarcabil talent, care îşi strânge opera în volum, cu codeli autoironice, la aproape 50 de ani: C. Negruzzi. Este cam aceeaşi vreme în care Balzac scoate volum după volum, ca să facă faţă creditorilor. Larga deschidere a literarului, la noi, către zone limitrofe e pe deplin justificabilă istoric. De altfel, însuşi conceptul de „literatură" e cu mult mai larg şi mai imprecis decât cel actual, ceea ce afectează fără doar şi poate şi distribuţia internă a genurilor. „Graniţele genurilor sunt instabile" – remarcă Aurel Sasu (1976: 241), amendând perspectiva lui Northrop Frye – „dar nu neapărat pentru că «teoria genurilor nu a fost suficient dezvoltată în critică», ci pentru că un criteriu definitiv al ordonării lor ar fi imposibil în condiţiile evoluţiei permanente a conceptului de literatură. De la prima sa accepţiune general culturală (răspândirea culturii), la cea socială (ideea scriitorului profet) şi morală

(instrument de luptă în îndreptarea moravurilor) sau estetică, topografia genurilor n-a fost niciodată aceeaşi".

Conceptul de literatură pe de o parte şi sistemul genurilor pe de cealaltă se află într-o relaţie de interdependenţă, ai cărei parametri variază istoric. Nu numai „topografia genurilor" se modifică în funcţie de felul în care evoluează modul de a înţelege „literatura", ca pe un set coerent de produse sau de practici culturale, ci şi definirea „literarului" fluctuează în raport cu solidarităţile şi ierarhizările percepute între diferite tipuri de discurs. „Literatura nu ar trebui deloc privită ca o clasă, ci ca un agregat. Ea nu este ceea ce au în comun operele literare, ci constituie mai degrabă un obiect cultural ale cărui părţi sunt acestea", e de părere Alastair Fowler (1992 : 3). Dar acest „agregat" se lasă cu greu intuit ca o însumare de opere individuale. Ştim bine că un corpus exhaustiv al scrierilor ce aparţin literaturii la un moment dat nu există decât ca virtualitate. Ceea ce dă consistenţă „agregatului" sunt palierele intermediare între operele concrete şi conceptul înglobator. „Într-adevăr, aşa-numitul concept central de literatură practic identifică – sau confundă – agregatul literar cu o clasă de genuri. Potrivit acestei concepţii centrale, «literatura» se referă la un anume grup de genuri, ale căror exemplare sunt de aceea prin definiţie literare, cel puţin în aspiraţie" (*idem* : 5).

„Literatura" a fost şi este o noţiune polivalentă, însumând multiple accepţii semantice. Un studiu realizat de Robert Escarpit cu mai mulţi colaboratori de la Facultatea de Litere şi Ştiinţe Umaniste şi de la Centrul de Sociologie a Faptelor Literare din Bordeaux la începutul anilor '60 ca „proiect de articol pentru un dicţionar internaţional de termeni literari" inventariază şase sensuri de bază ale termenului, fiecare cu mai multe accepţii : sensul cultural (ştiinţă, erudiţie) ; instituţional (comunitatea oamenilor de litere, cariera literară, producţia literară) ; beletristica (arta scrisului : expresie intelectuală, valoare durabilă, definire în raport cu celelalte arte sau cu scrierea funcţională, retorică artificială) ; corpusul operelor literare scrise (integral sau în cadrul unei epoci sau al unui spaţiu geografic, al unui gen) sau orale, inventarul lor bibliografic ; istorie literară (literatura ca fenomen istoric, ca entitate determinată spaţio-temporal, ca tip de metadiscurs – tratatele de tipul „istoria literaturii...") ; ştiinţa literară (ca domeniu de cunoaştere şi ca disciplină universitară) – (Escarpit 1974 : 260-265).

Adrian Marino distinge, la rândul său, şapte „straturi" semantice pe care hermeneutica ideii de literatură le pune în lumină : stratul originar, relevabil prin opoziţiile scris/oral şi sacru/profan ; cel cultural (învăţătură, educaţie intelectuală, înnobilare şi „umanizare" a spiritului : gramatică, cultură enciclopedică, „artă liberală", „studii umaniste", „litere bune") ; cel cantitativ (totalitatea scrierilor : scrierea ca act de cultură, cartea, biblioteca, categoriile ce

definesc cultura literară); cel specific (creaţie estetică: „literele frumoase" particularizate ulterior ca „literatură frumoasă", primatul poeziei şi apoi identificarea literaturii cu aceasta, arta de a scrie, de a compune, categoriile specificului literar şi autonomia literaturii); cel heteronomic (comunitatea universală sau cea naţională a „republicii literelor", literatura ca fenomen social, economic sau ideologic); cel ierarhic (literatura superioară/inferioară, subliteratura) şi cel „genetic sau autodestructiv" („totalitatea procedeelor care produc literatură prin autogeneză. Totalitatea procedeelor scrise, care suprimă din interior literatura": autogenerare prin cultură sau scriitură, autoreferinţă, metaliteratură, antiliteratură) – (Marino 1987: 462-466).

Într-o abordare mai economică şi mai limpede compartimentată, Paul Cornea propune un inventar de şase sensuri definitorii: ca sistem sau instituţie, ca totalitate a ce e scris sau tipărit într-un anumit domeniu, ca set aparte de discursuri având marca distinctivă a „literarităţii", ca reuşită estetică, ca formă degradată a poeticităţii sau ca profesie (1988: 47).

Alăturarea ilustrativă a acestor trei sinopsisuri poate da o idee elocventă despre păienjenişul semantic asociat noţiunii de „literatură" şi, totodată, despre dificultăţile de situare într-un interval de spaţiu şi de timp anumit. Cursul vremii a adăugat strat după strat unui concept menit încă de la origine unei spectaculoase expansiuni. Chiar dacă în istoria ideii de literatură nimic nu pare să fi fost aruncat vreodată definitiv peste bord, chiar dacă timpul pare să fi adus cu sine o tot mai presantă conştientizare a influenţei exercitate de tradiţia culturală, fiecare epocă a avut şi are, într-un spaţiu dat, o fizionomie proprie a „ignoranţelor", a „amneziilor" sau a „inocenţelor", a afinităţilor elective sau a renegărilor ce (re)modelează fără încetare atât conturele, cât şi relieful interior al teritoriului astfel numit.

„De vreo douăzeci de ani începu a se auzi în toată România vorba literatură; mai înainte nici înţelesul nu-i era cunoscut" – scrie Heliade în 1846, într-o *Chemare* pentru un *Început de bibliotecă universală* (1979: 129). Pentru pionierii vremurilor moderne, „literatura" se identifică adesea cu ideea de cultură scrisă umanistă. Gheorghe Asachi explică, de pildă, în 1829: „Productul mintei şi a învăţăturilor unei naţie să numeşte literatură, şi părţile ei sunt poezia, filozofia, istoria şi ritorica. Aceste învăţături să numesc cu drept cuvânt şi umanitate, căci prin ele omul câştigă cugetări de moral, simţiri delicate cei filantropi" (II, 1981: 593). „Literatura tuturor naţiilor" – continuă Asachi în spiritul ideilor lui Vico, devenite monedă comună în epocă – „s-au început cu poezia, pentru că aceasta este fiica simţirei, ce în inima omului mai timpuriu să dişteaptă de câtu-i giudecata mintei sale".

Omul literat căruia Asachi îi descrie „portretul şi însuşirile" în 1839 poate avea o sumedenie de „îndeletniciri": fie „cu un pas măsurat păşeşte în lumea

cea cugetătoare a speculaţiilor matematice" sau „să rătăceşte în lumea cea înfărmăcată a poeziii", sau „înduieşeşte pre oameni pe stenă", sau „învaţă prin istorie". El se defineşte drept „acela a căruia meserie îl îndatorează a cultiva a sa minte spre a spori cunoştinţa altora" (544). Pare să ne aflăm în faţa unei verigi intermediare între mai vechiul *homme des lettres* şi viitorul „intelectual". Despre Vasile Lupu, poetul „leucaidelor" povesteşte că „au întemeiet o academie naţională, au îndănuit-o cu averi nemişcătoare şi au împoporat-o cu barbaţi literari" (778). Pentru acelaşi Asachi, în 1858, un curs de literatură la Colegiul din Iaşi ar fi urmat să cuprindă: „lingvistica, filologia, retorica şi studiile compunerii în proză, discursuri în deosebite genuri de retorică, stil epistolar, poetica ş.c.l." (522).

Termenul de „literator" apare adesea în contexte referitoare la cultivarea limbii, deşi Asachi foloseşte şi pe „filolog" sau chiar „gramatist". Pentru a preveni deformările lingvistice iscate de „excesul zelului a unor publicişti din Transilvania" care „au păşit peste marginile unei reforme chibzuite", se propune ca „direcţiile învăţăturilor publice din ambele Principate să se înţăleagă în acest punct important, să organizeze pe tot anul întruniri literare, compuse din filologii ambelor ţări, cu scop de a prelucra o gramatică sistematică şi un dicţionar a limbei române, care să serveze scriitorilor drept autoritate" (519). „Scriitor" pierde, e drept, înţelesul mai vechi de „copist", dar denotă mai degrabă calitatea de autor de lucrări scrise. O *Înştiinţare* la apariţia „Albinei româneşti" promite în sumarul revistei, alături de „politiceşti şi interesante novitale din toate ţările lumei, buletine de la teatrul războiului, culegeri istorice, literale, morale, filologhice" contribuţii ale unor „vrednici scriitori povăţuitori despre economia câmpului" şi altele asemenea (922). În „Foaie pentru minte şi inimă", recomandă Asachi, „scriitorii vor afla materie mănoasă pentru istoria ghintei latine" (613). Rămâne neclar dacă e vorba de izvoare de inspiraţie sau de surse de documentare – cel mai probabil, de ambele. Asachi are totuşi în vocabular şi pe „istoriograf". Nici o mirare aşadar că ediţia de documente scoasă de Teodor Codrescu e numită „întreprindere literară" (629) şi că cele două traduceri din *Coliba unchiului Tom* vor bucura pe „tot românul ce se onorează cu titlu de filântrop şi de favoritori literaturei naţionale" (636-637).

Accepţiuni similare se întâlnesc la Heliade, încă la 1866: „...se ştie de toţi că literatura tratează despre toate; în domeniul ei intră şi proză, şi poezie, şi ştiinţe, şi arte şi măestrii [meserii, *n.n.*], şi cele politice, şi cele sociale, şi legislatură, şi strategică etc. Se ştie iară că literatura derivă de la *litere*" (II, 1916: 218, *s.a.*). Aceeaşi concepţie reapare într-o conferinţă din 1868, *Literatură. – Politică*: „Cărţile ce tratează despre ştiinţe, arte şi măiestrii, despre toate ce pot folosi şi fac a înainta societatea, dela cele mai utile până la cele mai frumoase şi mai sublime, acele cărţi, toate la un loc, se numeşte *literatura* unei

limbi, unei naţiuni, şi cu cât acele cărţi vor fi mai multe, mai clare, mai utile, scrise mai cu artă şi cunoştinţă, cu atâta acea literatură este mai amplă şi mai sublimă" (287, *s.a.*). Ideea, devenită mai târziu loc comun, că textele nonliterare reprezintă doar un vehicul de comunicare, în vreme ce textele literare au statut de „obiect" estetic, nu intră în repertoriul epocii. Heliade, în textul citat, se străduie din contră să argumenteze o opoziţie extrem de largă, curioasă pentru civilizaţia informaţională de azi, dintre „ştiinţe, arte şi măiestrii" pe de o parte şi scrierea de cărţi, indiferent de subiectul şi destinaţia lor, pe de cealaltă. După el, cele dintâi pot exista şi fără „literatură" – fără informaţie scrisă adică –, care, în ciuda enormei cuprinderi, este o „specialitate aparte": „Vei fi, domnule, bun inginer, bun arhitect, bun mecanic, bun avocat; dar, cu iertăciune, carte nu prea ştii", fiindcă „una sunt ştiinţele, şi alta este cartea" (288).

Dincolo de aceste exemplificări, ce s-ar putea continua, rămâne constatarea că, atât sub aspect terminologic, cât şi conceptual, „literatura" are o extensiune largă, difuză, de coloratură bibliologică, bibliofilă, umanistică sau filologică. Publicistica lui Asachi şi cea a lui Heliade dovedesc că dispersia şi generalitatea noţiunii de „literatură" şi a corelativelor sale nu se datoresc sărăciei terminologice în ce priveşte diferitele moduri de a întrebuinţa scrisul. Cei doi arată că au depăşit deja acest impediment. Esteticul nu şi-a definit încă un teritoriu propriu.

E de presupus aşadar să asistăm la o emancipare progresivă a esteticului literar din acest amalgamaj de tradiţie cărturărească. Linearitatea procesului de segregaţie e perturbată însă de contactele strânse, ajunse pe alocuri aproape la zi, cu literaturile apusene.

2.4. Tematica. Avatarurile memoriei

Proza antejunimistă desfăşoară încă din capul locului un peisaj tematic destul de pestriţ. Stau alături Pionul aureolat de legendă şi „confetăria" lui Felix Barla, craterul Vezuviului şi teiul din bătătura satului, piramidele şi Copoul, tiranul sanguinar şi conţopistul înfumurat, domniţa suavă şi pătimitoare şi mitocanca ajunsă, filfizonul şi „tombatera", amanta suicidă şi poetul ipohondru, mari evenimente şi mici amuzamente, intrarea în Alba Iulia, în catacombele Mănăstirii Neamţu sau în iatacul Nicetei, severitatea destinului şi zburdălnicia întâmplării, istoria, sociologia (în devenire), filologia, morala, anecdoticul, cotidianul, pitorescul, exoticul, senzaţionalul. Varietatea tematică se potriveşte cu înclinaţia spre miscelaneu a prozatorilor începutului de drum. Cauză? Efect?

Probabil şi una, şi alta. Năravul scrisului în reprize scurte, cel mai adesea cu plasament imediat în publicistică, încurajează caleidoscopia. Asachi cu prelucrările după Heinrich Zschokke, Negruzzi cu epistolele împrăştiate pe aproape două decenii se numără printre primii „tabletişti" de la noi – Lovinescu şi mulţi alţii după el au văzut în autorul *Păcatelor tinereţelor* „cel dintâi bun foiletonist al nostru" (1943: 211) – dând deja acestui prototip expansiuni alternative. Ciclul *Negru pe alb*, conceput, după cum se ştie, *post festum* faţă de textele care îl compun, adoptă, inevitabil, regula discontinuităţii, a fragmentarului. Pe de altă parte, şi în scrierile de respiraţie mai largă alotopia, conglomeratul tematic se află la ele acasă. Să ne gândim doar la romanele lui Bolintineanu. Prozatorii vremii sunt, de regulă, răi constructori, probabil nu numai din lipsa „profesionalizării" îndeletnicirii pe care o îmbrăţişează, ci şi pentru că vor să facă multe lucruri deosebite deodată: să povestească, să ia atitudine, să rostească adevăruri, să formuleze mărturii, să explice, să placă şi, de ce nu, să epateze.

În ciuda peisajului tematic compozit, proza din pragul modernităţii transmite, în ansamblu, impresia unui indeniabil „aer de familie". Nu i-a putut scăpa lui Tudor Vianu. Capitolul întâi din *Arta prozatorilor români*, dedicat *Scriitorilor retorici* (Heliade, Russo, Bălcescu) se deschide cu constatarea: „Prozatorii români în prima jumătate a veacului al XIX-lea întocmesc un grup destul de omogen atât prin tendinţele lor sociale şi morale, cât şi prin particularităţile lor stilistice". Nota comună cea mai proeminentă este „caracterul retoric" (1941: 23). A doua categorie de prozatori, a căror activitate literară pătrunde mult mai adânc în a doua jumătate a veacului – Negruzzi, Filimon, Ghica –, grupaţi sub titulatura *Începuturile realismului*, prezintă o trăsătură unificatoare la fel de pregnantă: „Primul realism este astfel un realism memorialistic" (*idem*: 67). De bună seamă, scriitorii „retorizanţi" exploatează şi ei filoanele „realismului" incipient, de pildă prin adoptarea unor tehnici ale „fiziologiei", ale prozei de observaţie, de către Heliade sau Russo, tot aşa cum se simt tentaţi şi de memorialistică (*Încercările*... lui Heliade, *Amintirile* şi, în special, *Soveja* lui Alecu Russo). Reciproc, „realiştii" cad pradă adesea stilului retorizant, precum Filimon (dar şi Kogălniceanu sau romancierul Bolintineanu, neanalizaţi de Vianu). Autorii de jurnale de călătorie scriu la rândul lor pe temeiul strict al unei experienţe trăite, personale.

Dezvoltând şi reinterpretând constatările lui Tudor Vianu, Mihai Zamfir consideră că „proza românească modernă de după 1830 are substanţă aproape exclusiv memorialistică, valorificând la maximum virtuţile documentului preexistent (scriptic ori trăit) şi punând între paranteze imaginaţia" (1989: 72). Proza românească ilustrează, în raport cu cea europeană, principiul ontogeniei care repetă filogenia: ea reface, într-un timp mai scurt şi mai întârziat, traseul parcurs în Occident de la Renaştere până la începutul secolului trecut. Mihai

Zamfir analizează proza din intervalul 1830-1880 prin grila binomului Memorie/ Imaginaţie, definite ca „structuri de sens": „asimilarea de formule epice antecedente, fie că este vorba de evenimente autentice trăite de autor sau cunoscute de el, fie de texte preexistente, pe care autorul le-a preluat – deci de o memorie culturală, consemnată în scris" pe de o parte, „acea facultate epică a cărei acţiune tinde spre producerea senzaţiei de noutate sub raport diegetic, dar şi sub acela al caracterelor, al descripţiei etc." pe de cealaltă (*idem*: 71). Se constată astfel dominaţia categorică şi persistentă a primului termen al binomului asupra celui de-al doilea. Alături de amintirile auctoriale, Mihai Zamfir aşează în cadrul acestei matrice, ce depăşeşte cadrul „realismului paşoptist", acoperind jumătate de secol de istorie literară, „memorialistica trucată", deghizată nuvelistic, cât şi „atracţia multiplă pentru documentul non-estetic" (75). Mai importantă încă mi se pare redefinirea statutului memoriei în proza vremii. Pentru Vianu şi pentru cei care l-au continuat, masiva pondere a memorialisticii constituia semnul unei carenţe literare explicabile prin stadiul incipient al prozei beletristice româneşti. Mihai Zamfir se distanţează de interpretarea negativă a insistenţei şi persistenţei memoriei ca o „absenţă a imaginaţiei", considerând că această trăsătură a prozei vremii derivă dintr-o „substanţă spirituală", ale cărei izvoare se află în paradoxalul paseism pe terenul literaturii al ideologilor revoluţiei de la 1848. „Imaginaţia ar putea fi cel mai bine definită drept «minus memorie»" (71).

Inversarea de perspectivă, aparent doar o mutare de accent, deschide drum spre alte dimensiuni ale problemei. Imaginaţia nu reprezintă doar eludarea memoriei, ci un proiect textual menit să asigure transcenderea acesteia. Reciproc, cantonarea în memorie nu se rezumă la evitarea imaginaţiei, ci se realizează prin raportarea la un cadru comunicaţional cu identitate proprie. *Transgresivă*, imaginaţia trimite „dincolo de" – de ceea ce ştim, de ceea ce credem, de ceea ce se poate verifica. Comunicarea *regresivă* ce face uz de avatarurile memoriei se împlineşte printr-o intermediere, prin anexarea, fie şi provizorie sau marginală, sau chiar formală, decorativă, a unei referinţe exterioare discursului – martorul, documentul, experienţa sau observaţiile cititorului etc. Pasul regresiv este cu siguranţă constitutiv pentru orice fel de discurs ficţional, în măsura în care orice act imaginativ este nevoit să circumscrie un anume câmp de referinţă al cititorului pentru a deveni comprehensibil. Totodată, momentul regresiv este inevitabil complinit printr-o mişcare transgresivă atâta vreme cât ne situăm în spaţiul ficţiunii sau măcar în proximitatea acestuia. Deosebirea constă în primul rând în formele de tematizare fie a referinţei de sprijin, fie a tendinţei de insolitare. Din acest punct de vedere, al pragmaticii literare, varietăţi tematice ale memoriei pot cădea sub incidenţa unor categorii

sensibil diferite. Jurnalele de călătorie, de exemplu, pot fi dominate de intenţia de a familiariza cititorul cu informaţii care îi sunt străine, apropiindu-le de câmpul lui de cunoaştere şi de experienţă sau, dimpotrivă, pot tenta sustragerea acestuia din universul său familiar, făcându-l părtaş la trăirea insolitului. Că cea dintâi opţiune are vădită prioritate în literatura de călătorie românească din prima jumătate a veacului trecut confirmă încă o dată teza avansată de Mihai Zamfir. „Memorialele" poartă, încă destul timp după cel al lui Dinicu Golescu, memoria legatului informativ-educativ al deschizătorului de drum. Matricea stilistică e consolidată de condiţionări comunicaţionale. Analiza acestora pare întru totul profitabilă pentru a observa mai îndeaproape multitudinea de faţete ale tendinţei generale de a sprijini temeinic discursul literar într-un spaţiu de referinţă accesibil – fie acesta din urmă inexact sau chiar fictiv.

Cum am putea altminteri explica inconsecvenţele de procedură în recursul la memoria culturală? Pentru deontologia literară actuală, proza paşoptistă şi postpaşoptistă prezintă, sub acest aspect, oscilaţii derutante: de la însuşirea nonşalantă a unui text străin, cu modificări minime, la asezonarea textului propriu cu referinţe bibliografice şi note explicative de subsol. Inconsecvenţa se manifestă chiar şi în opera aceluiaşi scriitor. C. Negruzzi, de exemplu, publică sub nume propriu traducerea vag localizată a lui Mérimée, *Fédérigo*, expunându-se acuzei de plagiat, dar se îngrijeşte să menţioneze în note sursele documentare ale *Fragmentelor istorice*. Exact invers decât în uzanţele ulterioare, când raportarea textului beletristic la informaţia primară extraliterară e, de regulă, trecută sub tăcere (Sadoveanu, Thomas Mann ş.a.m.d.), în vreme ce suprapunerile strânse cu antecedente literare se cer obligatoriu justificate. Pare-se însă că prozatorul de acum un veac şi jumătate opera (şi) cu alte criterii. Divulgarea filiaţiei din Mérimée ar fi stânjenit plauzibilitatea sporadicelor localizări ale nuvelei, denunţând distanţa dintre „ramă" şi subiect şi diminuând în felul acesta „efectul de real". Menţiunile istoriografice, în schimb, îl pot amplifica, chiar atunci când, cum se întâmplă, sunt lacunare sau eronate. Neglijenta omisiune şi aparenta acribie au un numitor comun: în ambele cazuri se caută asigurarea cititorului cu un plan de referinţă în afara textului, într-o presupusă şi consimţită „realitate". Că, pe de o parte, scriitorul ţine să arate că trama scrierilor sale istorice e verificabilă în izvoare istoriografice iar, pe de alta, modifică mersul evenimentelor relatate în acestea spre a conveni mai bine croielii estetice, pare să fie încă firesc şi necontradictoriu. Recursul la document nu are neapărat caracter probant, ci ajută la stabilirea unui acord global cu cititorul. Realitate şi ficţiune se complinesc reciproc într-un sistem al literaturii care nu şi-a trasat încă graniţele moderne şi deocamdată nici nu se arată foarte grăbit s-o facă.

Din punct de vedere pragmatic, recursul la memorie se încadrează deci într-o categorie mai largă, aceea de securizare a discursului într-un pretext consensual.

În acelaşi sens se poate explica cred şi duplicitatea tematică fundamentală a prozei de la începutul modernităţii: alăturarea ochirilor paseist-evocatoare şi a descinderilor analitice pe terenul prezentului. Binomul Imaginaţie – Memorie se poate rescrie, mai exact pentru epoca respectivă, sub forma trinomului Imaginaţie – Memorie – Observaţie. Schiţele fiziologice, cu focarele lor de interes – tipuri, roluri, locuri, chiar şi societatea pe ansamblu – atestă o vie preocupare pentru realitatea imediată. Proza îşi asumă, de această dată, o menire ordonatoare, de cartografiere, catalogare şi evaluare mai mult sau mai puţin explicită a prezentului. Evident, un anumit grad de implicare în conjuncturalul contemporan nu i-a lipsit niciodată literaturii. Caracteristică în special pentru perioada paşoptistă mi se pare insistenţa cu care aceasta încearcă să-şi compună, iar şi iar, un concept coerent şi global de „prezent", derivat fie pe cale inductivă, prin aglomerarea de detalii puse sub incidenţa unui nex generalizator, fie prin delimitare paradigmatică, prin opoziţia cu „trecutul". Oricum, râvna de a găsi „formula" sau măcar „cazul ilustrativ" pentru a susţine o privire larg cuprinzătoare persistă destulă vreme ca una din notele specifice ale formării prozei româneşti moderne. Această proză nu se nutreşte doar din matricea memoriei, ea ambiţionează deopotrivă „să facă" memorie. Vocaţia ei arhivistică vine din deziderate informativ-formative, la care ulterior va renunţa treptat.

2.5. Pragmatica. Trei matrice comunicaţionale

Scriitorii din primele generaţii ale modernităţii româneşti se află într-o postură deopotrivă norocoasă şi ingrată. Cu cronicarii, Cantemir, Dosoftei şi Văcăreştii în spate, cu „bucoavnele" pe cât de aromate, pe atât de perimate la căpătâi, având a intra în competiţie cu *Alixăndria*, cu Barac şi cu Aaron, le stă în faţă un teren aproape virgin de explorat şi o lume tot mai dornică sau măcar mai preocupată de noutate.

Pe de altă parte ei trăiesc inevitabil frământările unei schizoidii culturale, ale clivajului dintre formaţie şi conjuncturala vocaţie. Majoritatea sunt versaţi în limbi străine, iniţiaţi în culturi apusene, prin studii sistematice sau prin râvnă autodidactă. Unii se simt mai la ei acasă în limba franceză, pe care o folosesc în corespondenţă, în însemnări personale. Unii chiar încep a scrie literatură în franţuzeşte, ca Alecsandri, alţii rămân bilingvi şi în scrisul cu adresă publică până la sfârşit, ca Alecu Russo. Româna, ca limbă maternă, cu tot ataşamentul

pe care îl poate conferi această relaţie privilegiată, prezintă un cert handicap faţă de „limbile de cultură", fatalmente legate de împlinirea instrucţiei. Pe mulţi dintre scriitorii timpului, călătoriile de studii în Occident îi transpun într-o incomodă stare de bilocaţie culturală, cu vădite dificultăţi de adaptare. Plângerile despre „neajungerea limbii", despre greutăţile desţelenirii terenului literar autohton curg duium, însoţite de reticenţele faţă de publicul către care se îndreaptă condeiele. Misionariatul „formării" unui public literar intern îşi va fi avut cu siguranţă bucuriile lui flatante, dar şi frustrări pe potrivă. Să ne amintim doar adumbrirea lăuntrică a acelui „rege-al poeziei" înălţat la zenitul gloriei. Mărturisite sau nu, „concesiile" îşi vor fi făcut datoria în erodarea latenţelor creatoare şi-n descumpănirea jocului în partidă dublă.

Vremurile aurorale, încălzite de duhul „unirii" nu numai „în cuget şi-n simţiri" ci şi-n entuziasmul faptei întemeietoare, sunt străbătute de dezbinări subterane. Ar fi prea lesne de pus pe seama unor firi imposibile, ca aceea a lui Heliade, sau a înfruntării de orgolii, de care n-a dus vreodată lipsă *irritabile genus* al oamenilor de condei. Însăşi ideea de „consens", de „conglăsuire", de „colaborare" sau de „efort concertat", sau cum am vrea să-i zicem, în întreprinderea culturală, idee contraproductivă în creaţia artistică, favorizează un climat de susceptibilitate. Critica se lasă prea lesne culpabilizată, trasă sub acuza de „egoism" şi incriminată drept „trădare" a idealurilor patriotice. Chiar dacă nu se întrebuinţează termeni atât de brutali, subtextul polemic e cel mai adesea transparent şi presant. „Urâtă e viaţa şi meseria celor cari, neştiind niciodată să facă, nu se ocupă decât a strica" scrie Heliade (1979 : 411). Cu câte precauţii şi menajamente se înarmează tînărul Kogălniceanu pentru a obiecta în legătură cu calitatea „gravurilor istorice" patronate de Asachi şi cât de vexat răspunde partida vizată de promotorii „direcţiei noi" ! Peste decenii, George Sion va formula, în *Suvenire contimpurane*, judecăţi negative năucitor de tranşante şi de dure la adresa lui Asachi, în comparaţie cu reverenţioasele amendamente îndrăznite de Kogălniceanu. *Introducţia* la „Dacia literară" a cules şi culege laurii posterităţii pentru acţiunea salutară de a formula un program cultural coerent, urmărit cu consecvenţă în paginile revistei, dincolo de orizontul de aşteptare al momentului însă orientarea „curentului naţional" mărturisită în acest „manifest" se arată întristător de rudimentară. „Traducţiile însă nu fac o literatură", „vom critica cartea, iar nu persoana" sunt ziceri ce nu depăşesc, cu toată pregnanţa remarcabilă a formulării, nivelul locului comun, al truismului rezonabil şi minimal. Doar ţinând cont de reticenţele faţă de „poezia de colibă" sau de aversiunile faţă de judecata discriminatorie poate fi măsurată îndrăzneala proiectului. Fundamental apare în cazul noii generaţii faptul de a-şi manifesta deschis şi ferm *o opţiune*, ceea ce atrage după sine sarcina extrem de delicată de a concilia necesitatea criticii cu etica elanului constructiv. Dar

„criticismul" *avant la lettre* identificat de Ibrăileanu la paşoptiştii moldoveni se manifestă cu precădere în analiza evoluţiei limbii şi a moravurilor, judecata estetică rămânând încă, până la „Junimea", preponderent circumstanţială. „Sujeturile nu fac o literatură", i se poate oricând replica „Daciei literare".

Pe scurt, scriitorii începutului de drum sunt puşi în situaţia de a acomoda propriul lor orizont de formare culturală, cosmopolit şi adesea rafinat, la o „piaţă de desfacere" drastic limitată prin puţinătatea cititorilor avizaţi, prin concurenţa producţiei „de import", prin mentalitatea de „cartelare" şi prin comandamente de utilitate publică. Acomodarea se produce sub diverse aspecte, prin selecţie tematică, prin opţiuni stilistice şi, nu în ultimul rând, prin strategii pragmatice. De pe la mijlocul veacului trecut încoace încep să se diferenţieze treptat particularităţile comunicării literare. Într-o primă etapă însă, scriitorii fac uz de formule de comunicare nediferenţiate, cu o adresabilitate mai flexibilă şi, prin aceasta, mai uşor pliabile pe aşteptările şi obişnuinţele unui public în devenire. Din lectura textelor din deceniul patru şi cinci şi din „literatura exilului", am identificat prezenţa a trei matrice comunicaţionale care ordonează majoritatea strategiilor de adresare. Toate trei sunt, la origine, exterioare literaturii, în sens estetic.

Un punct de plecare îl poate da distincţia actuală între un tip de discurs formativ şi unul informativ. Anumite texte implică intenţia formării sau modificării de atitudini, opinii, convingeri, credinţe la receptor. Intenţia se lasă motivată printr-o disparitate iniţială între agenţii comunicării. Locutorul pleacă de la premisa că interlocutorului „îi lipseşte" ceva, că ceva din el trebuie completat sau îndreptat. Această carenţă se stabileşte de regulă prin referinţă la o autoritate dincolo de partenerii de comunicare: Dumnezeu, legea morală, dreptatea, raţiunea, înţelepciunea ş.a.m.d. În felul acesta, relaţia de comunicare angajată are un statut ambivalent, impersonal – personal. Recursul explicit sau implicit la o autoritate exterioară, unică sau cumulativă – cazul citărilor, erudite sau nu, corespunzând anticului „argument al autorităţii" – îi conferă un cuantum de obiectivare, fără a bloca însă personalizarea discursului din partea locutorului. Surplusul deţinut de emiţător în raport cu destinatarul nu este accidental, ci structural: în cunoaştere, în înţelegere, în clarviziune etc. Adesea ascendentul locutorului este consfinţit prin statutul său: dascăl, preot, „mădulari Academiei de Roma..." Autoritatea exterioară e secondată de un cadru instituţional: programa, manualul, Biblia, textele de cult... Şi sub acest aspect avem de a face cu un tip ambivalent de discurs, în care etosul auctorial e puternic marcat pe de o parte, pe de cealaltă locutorul tinde să se plaseze în postura „rolului", formal sau informal, pe care îl deţine sau şi-l arogă. Adresa e de regulă colectivă, presupunând un auditoriu puţin personalizat, definit în termenii finalităţii discursului, care e consensuală. De remarcat că această matrice comunicaţională

corespunde doar în parte discursului persuasiv *stricto sensu*. Una dintre strategiile des utilizate ale persuasiunii este de a face auditoriul să creadă că a ajuns *singur*, independent de voinţa locutorului, la convingerea dorită de acesta. Oratorul va uza în acest scop, după cum recomandă retoricile clasice, de diverse tehnici de a-şi masca autoritatea asupra auditoriului, precum „*topos*-ul umilinţei", mimarea ignoranţei, declararea incapacităţii etc. Cel mai apropiat de matricea descrisă, între varietăţile concrete, este discursul pedagogic. Să numim această matrice, fără a ne crampona prea tare de eticheta verbală, *transpersonală*, pentru aceea că, deşi menţine caracterul personal al comunicării, tinde totodată să îl transceadă.

Tipul informativ e în schimb în esenţă impersonal şi coplanar. Şi el implică din partea locutorului presupoziţia unei carenţe a destinatarului, de data aceasta însă doar de ordin accidental, ce urmează a fi remediată printr-o tranzacţie informaţională. Şi el presupune o poziţie de mediere din partea emiţătorului, dar nu cu referire la o autoritate, ci la o stare de fapt: fie întâmplător, fie cu intenţie, printr-o iniţiativă privată sau printr-o cerinţă instituţională, emiţătorul a putut avea acces la ea, receptorul se consideră că nu. Acest tip de tranzacţie capătă în secolul al XIX-lea o importanţă din ce în ce mai mare, nu numai datorită apariţiei şi proliferării gazetelor. Lucrurile ar putea fi la fel de bine privite şi invers: ziarele sunt în primul rând o consecinţă, devenind tot mai mult şi o cauză a importanţei crescânde a informaţiei, în toate zonele vieţii social-politice. Ceea ce, în secolul precedent, reprezentase în primul rând o dilatare a curiozităţii, satisfăcute în parte de numeroasele copii manuscrise de cărţi populare, de jurnale orale, devine treptat o nevoie de informaţie în flux continuu şi cu garanţii de adevăr. „Revoluţia lecturii" – trecerea de la lectura repetitivă, intensivă, la cea extensivă, în permanentă căutare de nou – ce se desfăşoară în Occident în secolul al XVIII-lea, e nemijlocit legată de acest complex de transformări de primă importanţă pentru civilizaţia europeană modernă. Pare destul de plauzibilă ideea, susţinută de analişti ai acestui fenomen, că modificările majore survenite în formele şi obişnuinţele lecturii beletristice nu se datorează atât unor factori imanenţi, cât influenţelor exercitate de noile habitudini ale lecturii extraliterare. Cert este că, la noi, lectura ca atare şi, nu în ultimul rând, lectura jurnalelor apare intens tematizată în beletristica secolului al XIX-lea.

Jurnalele româneşti acoperă, într-o primă fază, o multitudine pestriţă de funcţii culturale, de registre stilistice şi de strategii comunicaţionale. Proiectul de *Adaos literal la Curierul Românesc care pe toată luna va ieşi odată*, lansat de Heliade în 1830, promitea, pentru sumar, la punctul 2 „o alegere din cele mai frumoase şi interesante *Nopţi* ale lui Yunk" (*sic*), iar la punctul 9 să trateze „asupra agriculturii şi asupra culturii câmpului" (Heliade, II, 1943: 451).

O asemenea amestecătură nu e, firește, de pus doar în seama confuziei editoriale. Redactorii de gazete au din contră luciditatea de a înțelege că nu pot conta încă pe segmente determinate de public, cu interese de lectură convergente, suficient de largi ca să nu-și vândă în pierdere tipăriturile.

Oricum, presa constituie pentru proza beletristică un impuls și o direcționare de netăgăduit. Scrierile prozastice cu caracter literar apar aproape fără excepție mai întâi în reviste și au fost puse pe hârtie foarte probabil cu această primă destinație în gând. „Dacia literară" chiar trasează o rubricație pentru compartimentările tematice recomandate în *Introducție*, iar scriitorii apropiați revistei nu pregetă să-i dea substanță. Peste decenii, Caragiale va compune istorioara zețarului care, implacabil ca destinul, revine mereu și mereu asupra scriitorului: „Domnule, mai trebuie materie" (*Politică*).

Tocmai amalgamajul gazetăresc face ca cea de a doua matrice comunicațională – să-i spunem *impersonală* – să se concretizeze doar într-un sector al textelor publicate în periodice, tot așa cum îngăduie și „glisajele" pragmatice între rubricile ziarelor și revistelor.

Cea de a treia matrice cuprinde comunicarea apăsat intersubiectivă. Ea e dominată de funcția de contact. Tematic, ea prelucrează substanța „trăirii", a experienței individuale. Ea se regăsește cel mai bine în corespondență. Epistolarul începe de acolo de unde se termină pedagogicul: acesta din urmă ținteşte la o echilibrare consensuală, spre a fi instaurată la încheierea textului. Cel dintâi tinde, dimpotrivă, să creeze o comuniune experiențială în interiorul textului însuși, cu „concluzie" suspendată. Această a treia matrice se arată dispusă să accepte roluri pragmatice interșanjabile, în contrast cu celelalte două, preponderent unidirecționale. Relația dialogică câștigă cea mai largă marjă de deschidere, de neconfundat cu dialogismul implicit, cu valoare euristică, propriu comunicării transpersonale: în fond, o teatralizare a parcursului argumentativ. Matricea *interpersonală* nu e catihetică, nici măcar maieutică.

De data aceasta interlocutorul nu mai e presupus sub forma unei deficiențe remediabile, ci e implicat ca prezență gata de replică. Toate aceste caracteristici derivă direct din mecanismele schimbului propriu-zis de scrisori. Trecută în discurs public, pragmatica epistolară e obligată să facă un pas spectaculos în direcția fictivizării. Statutul său de comunicare interpersonală o obligă la echivoc, simulare, convenție: pe de o parte, vizând adresantul, pe de alta, persoana terță, cititorul. Chiar atunci când cele două destinații par a coincide formal, se pune întrebarea în ce măsură cititorul generic ce e luat drept adresant al discursului va corespunde cu cititorul real căruia îi va parveni acesta; în ce fel și în ce grad poate fi persoana terță estimată și cooptată ca prezență dialogică? Matricea interpersonală rezervă destinatarului un „rol" foarte delicat de manevrat: „fii tu însuți!". Epistolarul beletristic își asumă, în clasificarea

propusă aici, maximul de hazard comunicaţional. El are de realizat tehnici de acomodare şi asimilare a rolurilor, tinzând să absoarbă parametrii situaţiei de comunicare în interiorul discursului, apropiindu-se astfel cel mai mult de pragmatica literaturii, în sens modern.

Doar în treacăt mai fie spus, ca ceva aproape de prisos, că aceste matrice comunicaţionale, ca şi cele stilistice sau genuistice, nu apar decât accidental în stare pură, că sunt apte de a intra în diverse combinaţii, atât ca pondere, cât şi ca ierarhizare funcţională.

Matricele analizate mai sus sunt, aşadar, tipuri de comunicare cu un grad ridicat de generalitate, ce acoperă arii întinse de tipologie textuală şi transcend opoziţia beletristic/nonbeletristic. Faptul că ele se concretizează mai pregnant în anumite „genuri" sau tipuri de discurs – „pedagogic", „omiletic", „jurnalistic", „epistolar" – nu trebuie să înşele. Comunicarea transpersonală nu se găseşte neapărat (doar) în texte de învăţământ sau ale altor forme instituţionalizate de învăţătură (de exemplu, predica bisericească). În modul cel mai evident cu putinţă, nu orice scriere apărută în gazetele vremii instituie o comunicare impersonală, tot aşa cum cea de a treia matrice nici nu se limitează la şi nici nu epuizează repertoriul „scrisorilor" – închise sau deschise – sau al „epistolelor" literare (de altfel, nici între aceste două categorii neexistând o demarcaţie clară). Cele trei formule de comunicare se manifestă mai slab sau mai pregnant într-un evantai mult mai răsfirat de texte.

Retorica tradiţională cunoştea şi ea o tripartiţie similară, sub aspectul efectului scontat sau exercitat asupra auditoriului: a plăcea, a instrui şi a mişca – *delectare, docere, movere*. Heliade discută această împărţire în corelaţie cu clasificarea ternară a stilurilor – simplu, temperat şi sublim – căutând să argumenteze interdependenţele în cadrul fiecăreia dintre cele două serii: „Cu adevărat, a plăcea, a învăţa şi a mişca sunt însuşirile elocvenţei; însă aceste trei calităţi nu se socotesc nici legate şi coprinse una în alta, nici iară deosebite şi fără niciun amestec între sine" (II, 1943: 36).

Categoriile pragmatice propuse aici se deosebesc de subdiviziunile retorice ce încă mai făceau obiectul preocupărilor teoretice şi de instruire în veacul trecut. Identitatea principiului ternar e întâmplătoare. De altfel, şi retoricile, şi poeticile au oscilat în clasificarea pe baza „efectului" între scheme ternare şi scheme binare: temă şi variaţiuni. Diferenţa esenţială faţă de modelul pragmatic schiţat stă în focalizare. Tipologia efectului – sau, după caz, a finalităţii – e focalizată pe receptor. Cele trei matrice au în vedere *relaţia* de comunicare între emiţător şi receptor.

Last but not least, tipologia propusă nu acoperă în totalitate formele de comunicare ale vremii. Ajunge să ne gândim, de exemplu, la jurnalul intim, tipul de comunicare „narcisistică" – să-i spunem *intrapersonală*? – în care

emiţător şi destinatar sunt unul şi acelaşi, în general la scrisul cu caracter privat, la însemnările ocazionale, adesea *aide-mémoires* sau crochiuri pentru proiecte mai mult sau mai puţin nebuloase de comunicare „exocentrică". Am însă convingerea că aceste practici textuale au avut o influenţă redusă în conturarea comunicării literare ce s-a ataşat din capul locului cu fermitate domeniului acţiunii publice.

Confesiunea şi intimismul ce se manifestă cu precădere în lirica jumătăţii de veac – între altele: G. Creţeanu, *Melodii intime*, 1854; Al. Sihleanu, *Armonii intime*, 1857; Radu Ionescu, *Cânturi intime*, 1854 – au prea puţin de a face cu „opacizarea" discursului poetic. Ele se lasă interpretate mai curând în termenii unui reflex social decât ca opţiune estetică. Cu toată reverenţa plătită la ocazii subiectivităţii lirice, adesea în formule de compromis, împreunând „lucrările imaginaţiei" cu „trebuinţele soţietăţii", aşa cum face de pildă Alexandrescu în prefaţa la volumul său din 1847 *Suvenire şi impresii, epistole şi fabule* (I, 1957: 66), ne aflăm încă departe de ideea poetului care scrie „pentru sine" sau „pentru poezie", din impulsul irepresibil al creaţiei sau pentru cultul necondiţionat al artei. O analiză pe liniile studiului lui Jauss, *Dulceaţa căminului* (1983: 389-426) ar aduce fără doar şi poate lămuriri interesante privind implicarea poeziei intimităţii în elaborarea şi consolidarea normelor sociale ale vremii. Cu atât mai mult proza are o natură pronunţat extravertită, uneori agasantă pentru cititorul de azi. În plus, scrisul autocentrat lasă puţine urme în perioada de care ne ocupăm, singurul eşantion notabil fiind jurnalul discontinuu al lui C.A. Rosetti. *Soveja* lui Alecu Russo e evident o compoziţie *post festum* care truchează spontaneitatea jurnalieră. Alte texte ocazionale, precum însemnările din Spania ale lui Kogălniceanu sau impresiile muzeistice ale lui Odobescu dezvoltă o tipică retorică a preliminariilor, de texte cu adresantul *încă* necunoscut, preformate de promisiunea unei utilizări ulterioare şi preformând, la rândul lor, direcţiile viitorului discurs.

În ce priveşte jurnalul intim propriu-zis, se adaugă la dificultăţile cercetării, pe lângă precaritatea bazei documentare – cât de răspândită era, la mijlocul veacului trecut, practica notaţiilor zilnice cu caracter strict privat? –, statutul privilegiat acordat tacit scriitorilor. Nu găsesc nici un argument suficient de puternic care să justifice preocuparea aproape exclusivă pentru texte private ale unor personalităţi consacrate prin discurs public, literar. Ca „documente" ele au încetat de multă vreme să mai intereseze doar din unghiul umplerii unor lacune biografice, oferind material copios pentru, de exemplu, „istoria limbajelor" vehiculate de-a lungul vremii dincolo de perimetrul îngrădit al literaturii, dar cu netăgăduite iradieri asupra acestuia. Este iarăşi întru totul discutabilă premisa că numai scriitorii vor putea construi „monumente" jurnaliere, ca o alunecare firească, naturală, a „darului" lor dinspre operă spre orice altă întrebuinţare a

condeiului, penei, pixului sau maşinii de scris. Pe scurt, o analiză mai detaliată a jurnalelor intime, mai vechi sau mai recente, aparţinând atât oamenilor de litere, cât şi altor categorii, mi se pare profitabilă dacă îi privim pe cei din urmă atât ca receptori posibili de literatură, cât şi ca „purtători pasivi" de limbaje literare virtuale.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

3.0. INTERMEZZO: DISTANȚE

Declar deschisă, cu această acoladă, secțiunea analitică a tranzactărilor. În negociere în general, în cea literară așijderea, are o importanță enormă poziția negociatorilor unul în raport cu celălalt. Cei cărora le este familiară lumea diplomației știu cu siguranță – mai bine decât mine – câtă bătaie de cap dă protocolul unui summit *: pe ce ușă intră fiecare, în ce ordine, care să fie forma mesei la care vor fi purtate tratativele și tot așa. Ceea ce arată că pozițiile sunt, la rândul lor, negociabile – dezacordul în astfel de „prenegocieri" poate duce la anularea întâlnirii. Ceva similar se petrece și în comunicarea literară. Voi încerca să schițez poziționările reciproce ale partenerilor la comunicare ca pe un reglaj de distanțe.*

„Distanța" nu-și poate revendica într-un studiu literar mai mult decât statutul unei metafore exegetice. Distanțele se măsoară, cu cotul, cu palma, cu stânjenul, cu metrul sau cu kilometrul, dar se și creează, trăgând palme („mă-nțelegi ! ..."), arătând cotul, „făcând pași" (ștergând-o englezește sau, din contră, înaintând vajnic spre țel). „Aproapele" și „departele", în spațiu sau în timp, în percepție, reprezentare, cunoaștere, în imaginație și în afecte, în orientare în mediu, natural sau social, în relații interumane și, nu în cele din urmă, în comunicare, fac parte din repertoriul de „metafore cu care trăim", cum spunea titlul unei cărți pline de miez (Lakoff/Johnson 1980). E vorba de distanțe „calitative", de altă natură decât cele care se supun estimării metrice sau cronometrice, ceea ce nu le diminuează câtuși de puțin nici relevanța, nici importanța. Etaloanele acestor distanțe imateriale sunt fragile, se dilată sau se contractă după temperaturi subiective, fluctuând nu o dată surprinzător de la prescripția convențională la împlinirea ei reală – ca în cazul limbajului de zi cu zi, când familiarismul inoportun rupe cu insolență punțile de comunicare sau când politețea cea mai formală devine afectuoasă complicitate într-un climat saturat de mitocănie. Distanțele la care mă refer sunt sensibile la context, ca și cei care le intuiesc și le dau măsură.

În comunicarea literară, distanța reprezintă o estimare aplicabilă la mărimi de fel și chip. Iată câteva exemple. „Distanțarea" reprezentării de obiectul său era recomandată încă de la începutul veacului al XVIII-lea (cf. Gilbert/Kuhn 1972 : 245), anticipând, cu două veacuri, faimoasa teorie a „insolitării" a

*formaliştilor ruşi. În linie kantiană, s-a vorbit din belşug despre „distanţa estetică" (*cf. *Jauss 1983 : 83-86 sau critica teoriei „negativităţii" artei a lui Adorno,* idem *: 60-70), definind poziţia – dezirabilă – a receptorului faţă de operă. Jauss formulase chiar ideea că „distanţa" dintre o operă literară, la apariţie, şi orizontul de aşteptare – colectiv – al momentului poate conta drept indice al „caracterului artistic" – i.e. valorii estetice – al respectivei scrieri (1974 : 133). Între „aproape" şi „departe" glisează şi criticul, lector avizat, în raport cu obiectul discursului său (Paul Cornea 1990 : 5-11). Pentru naratologi, „distanţele" pot măsura raporturi temporale, în planul istoriei, între momentul suspendării unei acţiuni printr-o interpolare analeptică şi timpul în care se petrece aceasta din urmă (Bal 1985 : 59) sau între timpul povestirii şi cel povestit (Rimmon-Kenan 1983 : 89-90). Avertizând că e vorba de o „metaforă spaţială", Genette (1972 : 183) implică „distanţa" – ca efect de receptare – în analiza modurilor narării (mediat/nemediat,* diegesis/mimesis, showing/telling *etc.). Reglarea distanţei (de pildă, cea temporală, spaţială şi psihologică dintre eul narant şi eul narat în povestirea la persoana I) joacă un rol important şi în tipologia narativă a lui Stanzel (1991 : 135-148). Şi pentru Prince, distanţa, stabilită între narator şi evenimente, personaje ori naratar poate fi temporală, spaţială, intelectuală, morală, emoţională etc. (Prince 1982 : 12-13). Prin perspectiva retorică adoptată, Booth face din „distanţă" unul dintre elementele de primă mărime ale instrumentarului său analitic. „În orice act al lecturii subzistă implicit un dialog între autor, narator, celelalte personaje şi cititor. Fiecare dintre cei patru se pot înscrie în relaţiile lor cu fiecare dintre ceilalţi de-a lungul unei axe a valorilor morale, intelectuale, estetice şi chiar fizice, variind de la identificare la opoziţia totală" (Booth 1976 : 200-201).*

Mai apropiate sau îndepărtate îi pot apărea cititorului de literatură limbajul unei scrieri, lumea prezentată, reprezentată sau imaginată, atitudinea autorului sau a naratorului, tonul adresării, semnificaţia textului şi câte altele, intersecte şi neuniforme. Tot aşa cum şi textele literare par a căuta uneori proximitatea cititorului, ieşindu-i în întâmpinare, alteori par a se retrage în singurătatea lor. Există, cu siguranţă, scrieri locvace şi scrieri taciturne, nu numai prin ton flecar sau rostire parcimonioasă, ci prin felul cum se simte dorită şi drămuită participarea celuilalt, a lectorului. În noianul de imponderabile care suscită impresia „apropierii" sau „îndepărtării" în comunicarea literară trebuie totuşi să existe o ordine oarecare, fie ea cât de încâlcită şi de mişcătoare.

Există însă şi distanţă, de ordin temporal, în principiu exact măsurabilă : aceea ce separă momentul scrierii unui text de cel al lecturii sale, chiar dacă ea nu aduce cu sine o distanţă direct proporţională în ordinea efectului literar. Mulţi cititori pot resimţi, de pildă, mai apropiată Eneida *lui Vergiliu decât romanele Mesei Rotunde. Romanticii s-au cufundat în evul mediu cu sentimentul*

străvechimii. Fiecare epocă își are afinitățile ei elective, reordonând scara trecutului după criterii proprii de percepție. Poezia lui John Donne s-a apropiat imens de vremea noastră, cea a lui Alexander Pope s-a îndepărtat. Las însă de-o parte chestiunea actualității mai mari sau mai mici, în momente diferite, a operelor de odinioară, ea depășind cu mult granițele domeniului de care mă ocup. Am în vedere distanțele care se reglează în urma unor tranzactări textuale între partenerii de comunicare. Că avem de a face cu opere din prezent sau de acum câteva veacuri sau milenii e treaba istoriei literare centrate pe perspectiva creației, a producției scriitoricești. Din punctul de vedere al comunicării și al receptării literare interesează dacă ele vizează un cititor determinat temporal sau nu, dacă au, de exemplu, adresă marcată către publicul contemporan, în ce fel și cu ce impact asupra sa ori asupra unui public ulterior. Aspectul acesta este cu precădere relevant pentru epoca de care mă ocup, în care se scrie, în covârșitoarea majoritate a cazurilor, cu ochii ațintiți – sagace sau miop – către lectorul prezentului de antărț. Este unul dintre motivele pentru care se simte azi atât de pregnant că producția literară a vremii „datează".

Atingerile dintre tematica scrierilor și timpul istoriografic sau poziția timpului povestit (erzählte Zeit) *față de timpul povestirii* (Erzählzeit) *sunt chestiuni de analiză textuală, cu diverse implicații. Sub raport comunicațional, relevant este modul în care se mijlocește, prin intermediul textului, o anume perspectivă temporală la dispoziția cititorului. Autorul sau naratorul poate alege rolul interpretului, al aceluia care „traduce" trecutul în termeni accesibili prezentului, sau pe cel al călăuzei, cooptându-l pe cititor în postura crononautului. Literatura manevrează un arsenal de elemente de regie a experienței timpului. Valorile lui „a fost odată" se tranzactează. Nu numai basmul își creează propriul cadru de referință prin complicitatea dintre povestitor și auditoriu, punctată de binecunoscutele formule inițiale și finale.*

Plimbările în spațiu uzează și ele de alternative similare. „Exotic", „insolit", „familiar" sunt categorii relaționale, implicând forme de cooperare între instanțele comunicării. Dacă „oamenii începutului de drum" au trăit, călătorind, confruntarea dintre identitate și alteritate, tot ei au trebuit să caute mijloacele pentru a face această experiență perceptibilă cititorilor care n-au încercat-o. Revine iarăși istoriei literare „clasice" truda de a verifica veridicitatea relatărilor memorialistice. Acest studiu vizează cu precădere preocuparea autorilor vremii ca ele să treacă drept veridice sau, dimpotrivă, motivele debarasării de o atare grijă.

Acribia și insistențele, nonșalanța și neglijențele în materie de „adevăr" se lasă înțelese în contextul conduitelor comunicaționale în uz și al normelor pe care acestea se susțin. Ficționalitatea însăși s-a definit când semantic – subiecte inventate, lumi imaginare –, când pragmatic, ca un „contract de lectură" de un

tip aparte, ce îngăduie suspendarea normei adevărului. Convenţii atât de largi s-au împlinit diferenţiat atât sincronic, cât şi diacronic, în funcţie de tabloul de ansamblu al comunicării publice sau de restricţiile de gen, încorsetate fiind mereu de „adevărurile" parţiale şi schimbătoare cerute literaturii : verosimilitate, exemplaritate, relevanţă, semnificaţie, inedit, complementaritate, negativitate ş.a.m.d.

Se tranzactează şi semantica textelor literare. Astăzi ne-am obişnuit să vedem în opera literară o „ofertă de interpretare", o tasare a limbajului în suprafaţă producând dilatarea lui în profunzimea înţelesului, ca în parabola borgeseană a marii poveşti contrase până la un singur cuvânt. Retoricile şi poeticile mai vechi acordau, dimpotrivă, o atenţie sporită lui amplificatio. *Pentru analiza prozei româneşti de secolul al XIX-lea, un cuplu convenabil pare a fi cel de hiperdeterminare şi hipodeterminare semantică : în ce măsură autorul sau naratorul se străduie să spună tot – şi încă ceva pe deasupra – despre subiectul său sau trasează doar repere pentru travaliul imaginativ al cititorului ? Hiper- şi hipodeterminarea reglează balansul de pondere ce revine partenerilor de comunicare, indicând cine e „stăpânul" de drept al textului. E un joc al raportului de forţe şi, încă o dată, al acaparării de roluri care să legitimeze ascendentul asupra celuilalt. „Distanţele" se reglează prin înălţimea rolurilor asumate sau destinate, cu poziţii dispuse ierarhic, adjudecate sau ocupate ca atare – găsim autori sau naratori care îşi tratează cititorii „de sus", cu aer de superioritate, alţii se pun pe picior de egalitate cu lectorii lor, alţii afectează modestia, umilinţa, declarându-şi supunerea în faţa judecăţii publicului.*

Totodată, grila distanţării sau a apropierii se aplică şi la opacitatea sau transparenţa textului interpus între autor şi cititorul său, la dificultatea, eventual chiar imposibilitatea celui din urmă de a parveni la intenţia de comunicare. Analiza sincopelor rostirii – „preteriţia" din retoricile clasice – relevă, la rândul său, precauţiile prozatorilor antejunimişti de a nu-şi „îndepărta" partenerul, de a nu-l pierde din fluxul comunicării. Tăcerile prozei antejunimiste – explicitate, justificate – sunt adesea mai zgomotoase chiar decât zicerile.

Cele mai evidente mărci ale comunicării literare sunt acroşajele publicului în text, interpelările directe ale cititorului de către scriitorii înşişi sau de către purtătorii lor de voce – „dialogismul" sau „sermocinaţia" din venerabila ştiinţă a figurilor. Această practică, la care se face recurs deseori în literatura noastră aurorală, întreţine impresia unei apropieri între locutor şi interlocutor, a unei complicităţi ce se leagă între aceştia pe deasupra *scrierii cu care ambii au de a face, fiecare în felul său. Acest artificiu retoric migrează, se pare, din jurnalism în opera de ficţiune, spre a reveni ulterior, de la sfârşitul secolului încoace, în sfera gazetăriei, cu o nouă resuscitare, deja semnalată, peste mai bine de un veac de la epoca lui de glorie, în proza optzecistă şi ulterioară. „Al doilea val"*

îi răstoarnă însă proxemica: în locul nevoii de apropiere, al dorinței (temătoare și avide) de „contact", el ajunge să exprime un etos al distanțării, atât auctoriale cât și lectoriale, de „făcătura" textului.

3.0.1. Alte distanțe

Sunt și alte distanțe, tot de ordin pragmatic, pe care studiul de față, precum am mai spus deja în cuvântul introductiv, nu le-a luat în calcul. Le dedic totuși câteva pagini – rod al unor reflecții trecute, germene al unor eventuale analize viitoare.

Un alt aspect demn de privit mai cu atenție este cel al jocurilor pronominale. În textele narative predomină de regulă persoana a III-a, apărând în plus persoana I atunci când avem de a face cu un narator individualizat sau în cazul așa-numitului „comentariu auctorial". Persoana a II-a, singular sau plural, e folosită pentru „dialogismele" amintite, în alternanță cu formulele substantivale care invocă participarea „cititorului" sau a „cititorilor". Între singular și plural pare a fi o diferență de nuanță, primul sugerând adresarea către *cititorul* care se întâmplă să parcurgă textul la un moment dat, celălalt către „public": un text care s-ar vrea șoptit la ureche pe de o parte, un discurs ce s-ar rosti de la tribună, de la catedră sau din amvon, în miezul unei adunări salonarde sau într-o sindrofie pe de cealaltă. Interesant este faptul că prozatorii de pe la mijlocul veacului tratează această convenție – a cărei singură regulă obligatorie pare a fi consecvența – cu vădită neglijență. Alternanța e de pildă frapantă la Kogălniceanu, în *Iluzii pierdute*, spre a mă opri asupra unui singur exemplu. Chiar în deschiderea textului apare un „tu" pregnant prin asocierea lui cu un *verbum dicendi*: „Într-o seară de iarnă sau de primavară, zeu nu ți-o ști spune..." (Kogălniceanu, I, 1974: 49). Paragraful următor începe însă cu „Ș-apoi trebuie să știți că...", pentru a se reveni, tot la începutul următorului paragraf, la singular: „Cum îți spuneam..." (*idem*: 50), care predomină în continuare, deturnat însă, în repetate rânduri, de nominalizări sau pronominalizări care indică pluralitatea: intervenția ipotetică a „unui pedant" (52) sau a unor „baș-dame" (53), „trebuie să știți însă că..." (53). Combinațiile sunt nu o dată derutante. Un paragraf care începe cu „dar văd că cetitorii mei se oțărăsc" și continuă cu „să vă spun" se încheie – în interiorul aceleiași fraze! – cu „să-ți povestesc" (54). Un altul se deschide cu adresativul colectiv „înalto noblețe și respectabile public", continuă cu pluralul repetat – „să vă vorbesc", „să vă povestesc" – pentru a vira brusc în singular – „Înainte de a-ți face narația...", apoi iarăși în plural: „nu băgați în samă", „vă rog să-mi iertați..." (53). Nu poate fi vorba, categoric, de o simplă scăpare, ci de un uzaj bizar, care solicită o explicație. Bănuiesc că funcționează în asemenea cazuri impulsul

către o „adresă totală", care suprimă distincţiile particularizante, ca, de pildă, dintre „privat" şi „public". Numeroasele ipostazieri de eventuali cititori din textul lui Kogălniceanu întăresc această ipoteză. Fragilitatea convenţiei trebuie să fi facilitat balansul nonşalant între alternative, în ignorarea a ceea ce am numit regula de bază a consecvenţei.

De altminteri, „tu" se dovedeşte, în textele vremii, polisemantic – sau măcar multifuncţional – acceptând, de la caz la caz, lecturi diferite. El poate fi, de pildă, un indice strict al adresantului sau un „tu" generic – oricine – sau ceea ce s-ar putea numi un „tu" ficţional: cititorul invitat să se transpună fictiv într-o anumită ipostază. Această din urmă semnificaţie a persoanei a doua e antrenată adesea în hipotipoză, definită, de regulă, ca descriere „vie" a unui obiect, eveniment, a unei scene etc.: prin hipotipoză „se conturează sub ochii noştri" (Fontanier 1977: 440). Numai că „ochii noştri" – ai cititorului – se află în altă parte, aţintiţi asupra filei cărţii pe care o parcurge. Efectul de animare a descrierii se bazează pe transportarea lectorului înspre lumea înfăţişată, în postură de observator, de privitor şi, când punctul perspectival oferit privirii acestuia se deplasează, chiar de călător prin această lume, ca în celebrul tablou al Ardealului din *Românii supt Mihai Voievod Viteazul* (Bălcescu, III, 1986: 193). În proza de călătorie, acest „tu" ficţional devine adesea un echivalent, un substitut al lui „eu" – un „pune-te în locul meu" – micşorând astfel distanţa nu numai dintre cititor şi obiectul reprezentării, ficţionale sau nu – *metalepsele* (6.4.) „suprimă" artificial această distanţă prin transgresare de niveluri narative – ci şi dintre partenerii de comunicare.

Pluralul incluziv „noi" se pretează, la rândul său, la interpretări felurite. Uneori e folosit auctorial, ca substitut emfatic pentru „eu", alteori cu sens literal dar şi, în numeroase situaţii, indeterminat, putând fi luat în ambele accepţii. Există un noi „tematic", putând intra în corelaţie cu referentul scrierii (*el, ea, ei, ele* şi *eu*), unul „pragmatic", referindu-se la instanţele comunicării (*tu, voi* şi *eu*), ca şi unul, ceva mai neobişnuit, „retoric" (cu sensul, în ultimă instanţă, de *voi*, cei faţă de care mă desolidarizez). Îl întâlnim, pe acesta din urmă, de pildă, în diatribele lui Heliade: „Noi cari nu cunoaştem datinele ţărei, ca să le dezvoltăm şi să le dăm direcţia cea mai naltă şi salutarie, noi cari venim de la Paris şi scrim şi votăm legi plini de solicisme gramaticali" etc. (II, 1975: 326). În atari contexte, care ar fi meritat un studiu mai detaliat, resemantizarea pronumelor, balansul între formele pronominale nu mai regizează, în ultimă instanţă, deplasări, glisaje, apropieri sau îndepărtări, ci un sistem de asocieri şi de disocieri, de „grupuri" constituite *ad-hoc* în funcţie de raportarea celor care le compun la anumite valori. Vă amintiţi: „Noi sîntem poporul, voi pe cine apăraţi?". Acest angrenaj de distribuiri pronominale, ce capătă proeminenţă în special în proza retorizantă – în peroraţiile jurnalistice ale lui Heliade, în

meditațiile lui Asachi sau în cele ale lui Bolliac, de pildă – este adesea esențial pentru determinarea înțelesului acestui tip de texte. Procedeul se regăsește însă și în poezie. Amintesc, cu titlu ilustrativ, exemplul notoriu al *Epigonilor*.

Când Eminescu scria „Iară noi? Noi epigonii?" lansa contemporanilor și posterității o provocare interpretativă. Să se fi asociat poetul pleiadei incriminate pentru a evita impresia de aroganță a neofitului, proaspăt debutant, care își îngăduie să judece cu aspră severitate, paușal și anonim, întreaga creație lirică a vremii sale? N-a fost oricum de ajuns ca să îndepărteze rezervele junimiștilor față de verdictul formulat antitetic. Să se fi plasat Eminescu din capul locului în afara disputei, folosind pluralul persoanei întâi doar ca referință globală la tendințe pe care le considera proprii prezentului în poezia românească? Insistența dă de gândit. Nicăieri poezia nu lasă să se întrevadă posibilitatea de a traduce pe „noi" prin „ei", „unii", „cei mai mulți". Să fi marcat derutantul pronume tensiunea unei crize, a unui prag de conștientizare? Interpretarea ar trebui să se poată totuși dezbăra de imaginea acelui Eminescu ce urma să fie, „nepereche". Să fi însemnat pluralul incluziv recunoașterea atotputerniciei unui „spirit al vremii", căruia nimeni nu i se poate sustrage? „*Lumea-i cum este*, și ca dânsa suntem noi", încheie sentențios poetul. Doar că aplicând aceeași filozofie „sfintelor firi vizionare" riscăm să-i preschimbăm în beneficiarii unui *Zeitgeist* mai norocos, veștejindu-le cununa. Sau suntem îndemnați să acceptăm ideea că avem de a face cu două feluri de istorie, unul strict determinist, altul îngăduind liberul arbitru al „credințelor" și „idealurilor". Speculația filozofică se întâlnește, ca mai totdeauna la Eminescu, cu dilemele existențiale. E vremea lui *Andrei Mureșanu*, când poetul pare să trăiască la maximă intensitate tensiunea dintre revoltă și contemplație. În orice caz, după cum vom interpreta enigmaticul „noi" se modifică și forța ilocuționară a poemului. A fost să fie certare, ca *Scrisorile* de mai târziu, sau privire lucidă și rece, ca a Cezarului la marginea mării sau a spectatorului din *Glossă*? Se simțea Eminescu „împărat" sau „proletar" al poeziei contemporane lui?

În aceeași categorie, a distanțelor fatice, se includ și elemente ce țin de opoziția dintre oral și scriptural. Distincția nu se limitează, din punctul meu de vedere, la selectarea unor registre stilistice dispuse, de altminteri, în vădită asimetrie. Stilistica literară definește de regulă categoria oralității ca aptitudine de a imita scriptic vorbirea, mai ales în expresiile ei cele mai fruste. Dar efectul de oralitate se realizează și pe alte coordonate decât folosirea unui limbaj popular sau colocvial, în opoziție cu unul elevat, savant, doct, aulic etc. – imprecizia termenilor din a doua paradigmă și mai ales inaderența lor la sfera beletristicii sare în ochi. Impresia de oralitate a textului scris poate decurge de exemplu din asimilarea sau simularea unei situații de comunicare de tip oral, caracterizate întâi de toate prin simultaneitatea emiterii și receptării mesajului.

Alte caracteristici demne de luat în seamă sunt coprezenţa „faţă în faţă" a vorbitorului şi a ascultătorilor, gradul sporit de spontaneitate, posibilitatea de *feed-back* pe durata comunicării, personalizarea mai puternică a mesajului. (Există de bună seamă şi forme atipice de comunicare orală. Telefonul, televiziunea, radioul micşorează artificial distanţa dintre parteneri. Cele două din urmă propagă mesaje cu adresă indefinită sau slab definită şi exclud, afară de câteva excepţii de genul *talk show* sau *midnight caller*, putinţa de *feed-back* imediat. Poşta electronică actuală deschide dimpotrivă facilitatea simultaneizării emisiei şi recepţiei pentru textul scris, putând trece drept un echivalent de convorbire telefonică.) Văzută în aceşti termeni, oralitatea scrisului beletristic adaugă aspectului stilistic cel puţin încă două componente: una naratologică şi alta compoziţională. Să le luăm pe rând.

Se vorbeşte adesea, în chip destul de nedesluşit, de o „voce" narativă. Într-un sens restrâns şi tehnic, „vocea" se referă la certificatul de proprietate asupra discursului narativ, la situaţia în care identitatea naratorului poate fi precizată. Lucrul acesta se întâmplă în naraţiunile homodiegetice, unde povestitorul se legitimează prin coreferenţialitate cu personajul, ambii puşi sub acoperământul aceluiaşi pronume, „eu". Naratorul se poate prezenta din capul locului, după regulile politeţii în conversaţie, ca la începutul romanului *Moby Dick*: „Mă numesc Ishmael", sau i se fac onorurile casei de către altcineva, erijat în editor, ca în cazul „manuscriselor găsite". Povestirea heterodiegetică oferă la rândul său posibilităţi de individualizare a „vocii" care deapănă firul acţiunii sau care intervine cu comentarii metanarative. Povestitorul-martor, de exemplu, îşi defineşte şi el identitatea pe două paliere, atât ca prezenţă în cadrul acţiunii, cât şi ca mandatar al consemnării evenimentelor de pe poziţia care i-a revenit. (În treacăt fie spus, diferenţa dintre naraţiunea heterodiegetică şi cea homodiegetică rămâne mai degrabă de ordin tematic, ţinând de ponderea preocupării pentru alţii sau pentru sine. „Memorii" sau „mărturii" par în multe cazuri termeni în egală măsură aplicabili. Evident, nu întotdeauna. Revoluţionarul G. Sion apare cititorului cam ca Fabrice del Dongo, rătăcit pe câmpul de bătălie. Autorul e atât de preocupat de sine, încât tot restul intră în ceaţă. A socoti pe de altă parte *Arhondologia Moldovei* a paharnicului C. Sion o operă memorialistică deghizată, aşa cum face Mircea Anghelescu – *Prefaţă*, Constantin Sion 1973: XVII şi *passim* – e exagerat. Prezenţa personală se pierde în masa informaţiilor de colportaj.) Dar „individualizare" – posibilitate de a „numi" povestitorul, de a-l identifica formal – nu înseamnă neapărat „personalizare", care implică gradul şi modalităţile de asumare a discursului. Şeherezada întrupează efigia Povestitorului, pecetluind simbolic ideea importanţei capitale a actului povestirii. Dar *1001 de nopţi* rămân pe mai departe o antologie cusută pe un pretext ingenios şi emoţionant. Despre felul de a povesti al Şeherezadei, între alţi povestitori, prea puţin s-ar putea spune.

O narațiune diegetică intens personalizată va mări așadar efectul de „oralitate", indiferent de registrul stilistic pe care se situează – cazul lui Odobescu cu *Pseudo-cynegeticos*, cel mai frapant exemplu din epocă de „oralitate livrească". Se poate obiecta, firește, că folosesc noțiunea pe care o discut într-o accepție care o duce spre paradox. Atâta vreme însă cât considerăm firesc să vorbim despre „oralitatea" unor texte scrise – precum *Amintirile...* lui Creangă – trebuie să acceptăm să dăm termenului un sens oarecum metaforic, în orice caz de virtualitate, și să-i conferim valori graduale. Astfel, până și creațiile populare pot fi privite ca „mai mult sau mai puțin" orale, oricât de stranie ar părea o atare perspectivă. Basmul pare „mai oral" decât colindul pentru că lasă mai mult loc spontaneității, improvizației, manierei proprii vorbitorului de a reclădi povestea în cuvinte sub ochii auditoriului. „Și mai orale" încă par așa-numitele relatări personale în care s-ar putea găsi cel mai probabil etimon folcloric al *Amintirilor...* lui Creangă. La cealaltă extremă se situează, în repertoriul genurilor de literatură populară, descântecele, despre care e cazul să ne întrebăm în ce măsură mai respectă schema standard a comunicării orale. Textele rituale împărtășesc cu tipologia scripturalului o serie de trăsături fundamentale, precum conservarea literalității lor sau reluarea lor în multiple situații de comunicare concrete.

Revenind la chestiunea care mă interesează nemijlocit, reglarea distanței atinge, deci, și gradul de personalizare a discursului sau a relației de comunicare.

Oralitatea la care mă refer privește și un alt înțeles dat „vocii" al cărei ecou se resimte în text. Să îngăduim încă o dată o interpretare metaforică, spre a aproxima o experiență de lectură care, sunt convins, e familiară oricărui cititor versat în literatură.

Verba volant, scripta manent. Proverbul se aplică nu numai privitor la mesaje – unele durează, altele se pierd – ci și la procesul lecturii unui text oarecare de către un cititor oarecare. Ni se pare uneori că avem de a face cu scrieri „volatile", a căror substanță se consumă fără rest în fluxul parcurgerii lor, alteori, dimpotrivă, ne simțim confruntați cu tipuri de scriitură adânc implântate în pagină, a căror explorare necesită, nu o dată, schimbarea unghiului de privire, deschiderea unor trasee piezișe, fixarea unor repere stabile ș.a.m.d. Pe scurt, scrisul „rămâne" în pagină mai mult sau mai puțin. Fluctuațiile acestea intuitive decurg în ultimă instanță din faptul că lectura efectuează transferul unui obiect spațial într-o experiență temporală. Principalul resort al acestui transfer îl constituie linearitatea discursului, proprie atât vorbirii, cât și scrierii. Lectura este inevitabil un proces linear, urmărind o succesiune dată de semne, de la primul până la ultimul.

Lucrul acesta nu se datorează, evident, neputinței ochiului de a acoperi global pagina scrisă, ci faptului că ordinea componentelor, începând cu cele mai

mărunte, e ea însăşi purtătoare de semnificaţie: c + a + r nu e totuna cu r + a + c. Linearitatea, ca principiu primar, acceptă însă o sumedenie de derogări şi de elaborări în tonalităţi diferite. Versul îi impune restricţia ruperii rândului şi a organizării pe verticală a textului, fie pe o schemă prozodică, în cazul poeziei tradiţionale, fie pe o fragmentare a rostirii motivată preponderent semantic – dar nu numai! – în cazul versului alb. Echivalenţele semantice, izotopiile, paralelismele, *feed-back*-urile intratextuale, conexiunile la distanţă slăbesc coerciţia parcursului linear. Caligramele, poezia concretă oferă libertatea unor trasee alternative, în bună măsură asemănătoare modului în care se parcurge cu privirea un tablou. Modalităţilor de spaţializare a discursului li se pot contrapune, pe de altă parte, tehnicile de reliefare a dimensiunii temporale. Sunt astfel scrieri „construite", a căror emisie se resoarbe complet în „obiectul" rezultat, aşa cum se resoarbe o idee arhitectonică în clădirea care o încorporează, şi sunt scrieri „spuse", la care cititorul se simte racordat temporal la ritmul înaintării lor. În acest sens, „vocea" desemnează prezenţa care însoţeşte lectura, creând iluzia simultaneităţii. Intensitatea acestei „voci" variază nu numai în raport cu gradul de personalizare şi cu proeminenţa emiţătorului în discurs, ci şi cu aspecte care ţin de compoziţie, precum impresia de elaborare „din mers", tematizarea distanţei dintre proiect şi concretizarea lui, capriciile spontaneităţii care dilată sau comprimă după impulsuri de moment, organizarea ritmică care alternează, de exemplu, momente de concentrare cu pasaje de deconectare. Textul „spus" este unul fundamental politicos, atent în permanenţă la menţinerea contactului cu „auditoriul", preocupat, după regulile conversaţiei, să nu obosească şi să nu plictisească. Mai e cazul să observ că, sub acest aspect, el va tinde să se facă apropiat cititorului, fără ca această apropiere să se epuizeze nici în familiarisme heliadeşti, nici în neaoşisme „poporane"? Cea mai remarcabilă reuşită în arta de a fi deopotrivă pedant şi comunicativ rămâne, fără doar şi poate, *Pseudo-cynegeticos* al lui Odobescu.

Lectura literară modernă are un evident *parti pris* pentru scriptural: literatura tinde să ţină contrapondere dezechilibrului produs între lectura intensivă şi cea extensivă, în favoarea celei din urmă. „Literarul" nu numai că se pretează la relectură, ci şi o implică. Textul „se descoperă" numai prin citiri repetate, producând adânciri şi revizuiri substanţiale de interpretare şi de valorizare. Lectura literară recomandabilă este lentă şi profund discontinuă, cu adăstări prelungite, cu reveniri asupra unor pasaje sau chiar cuvinte anterioare. Lectura lineară, în flux continuu, cu o distribuţie ergonomică a momentelor de concentrare şi de relaxare, a fost rezervată varietăţilor „paraliterare", de „literatură de consum", menite să-şi ţină cititorul cu sufletul la gură şi epuizând satisfacţia confruntării cu textul odată cu atingerea punctului final: romanul poliţist, de aventuri, melodramatic, senzaţional ş.a.m.d. Fără a intra în chestiunea

oportunității unei reabilitări a acestui tip de scrieri, blamate sau ignorate de istoria și critica literară tradiționale, remarc doar că, din punctul meu de vedere, se face o nedreptate depreciind comunicarea literară care tinde spre efectul de oralitate, de receptare a textului preponderent în dimensiunea lui temporală. Un astfel de text nu se expune neapărat acuzelor de simplism sau banalitate, schematism sau convenționalitate. Lipsa de elaborare, prelucrată abil, se compensează adesea prin „spirit", prin întorsătura vioaie și surprinzătoare a gândului, prin variațiile de ton și de perspectivă care seduc cititorul către angrenarea în meandrele intelectului „la lucru". Până și relectura unor astfel de texte, atunci când nu le lipsește substanța, poate fi la fel de răsplătitoare ca audiția repetată a unei interpretări muzicale. Puneți față în față, de pildă, privindu-le prin prisma celor sugerate mai sus, opera de exemplară „facere" a vremii, *Alexandru Lăpușneanul*, și un text de „spunere" precum *O primblare la munți* de Alecsandri – ca să nu aleg *Pentru ce țiganii nu sunt români*, tot de Negruzzi.

Închid acolada și trec la treabă.

4.0. TRANZACTAREA CONTEXTULUI

Aici se vorbeşte despre modul particular de a folosi deicticele în literatură (4.1.) şi, încă şi mai special, despre felul în care coordonatele deictice – agentul enunţării cât şi, în cazul de faţă, destinatarul său, plus locul şi timpul enunţării – sunt convertite, în proza antejunimistă, în variabile perspectivale în raport cu lumea reprezentată.

Se propune o tipologie a principalelor forme de reprezentare a timpului în proza vremii, apoi o subtipologie, privind proza istorică (sau istorizantă). Trei studii de caz (Kogălniceanu, Negruzzi, Odobescu) pun în lumină jocul „aproapelui" şi al „departelui" în construcţia narativă a timpului istoric (4.1.1., 4.1.1.1.).

Următorul capitol (4.1.2.) e dedicat perspectivismului spaţial: alt unghi, altă tipologie, alt gen de scrieri ilustrative. În ciuda aşteptărilor, nu este vorba doar despre jurnalele de călătorie. Varietăţile avute în vedere sunt: banalitatea banalului, subminarea alterităţii, surprinderea insolitului, insolitarea cunoscutului.

Chestiunea ficţionalităţii (4.2.) e văzută din unghiul normelor care reglementează şi al uzanţelor care reglează, în epocă, echilibrul dintre „adevărul" şi „minciuna" textului de invenţie narativă.

4.1. Deictice şi ceva mai mult

Există o serie de cuvinte sau de forme gramaticale, numite deictice, al căror înţeles se precizează în raport cu situaţia de comunicare: *aici, acolo, acum, atunci, acesta, acela* (când pronumele demonstrative nu sunt folosite anaforic, „cel la care m-am referit anterior"), sistemul pronominal, timpurile şi modurile verbale, formele aspectuale etc. Deicticele leagă lumea enunţului de cea a enunţării. Uneori pot fi însoţite sau înlocuite de un echivalent gestual: arătatul cu degetul (oricât de nepoliticos, în răstimpuri util), fluturatul mâinii peste umăr („dă-dămult...mai dă-dămult..."), ridicarea pe palme („*ecce*!")... Alteori intermedierea între cele două planuri, lingvistic şi factual, devine mai complicată

şi mai tatonantă, ca în jocul cu „rece şi cald". *Aproape, departe, vechi, recent* sunt repere nesigure, graduale, care acceptă, uneori chiar necesită, evaluare calitativă („pe ce te bazezi?"), interpretare, negociere de sens.

Unele întrebuinţări aberante, în orice caz „neortodoxe" ale deicticelor par să ţină de privilegiul ficţiunii. „Acum se răzgândise" sau „azi ploua" sună excentric din pricina contradicţiei dintre adverb şi timpul verbal: un fel de „prezent în trecut", ca şi cum vorbitorul însuşi şi-ar schimba poziţia în timp, glisând îndărăt, spre momentul la care se referă. „Aici şi-a regăsit liniştea" poate să nu aibă nici un soi de relaţie de proximitate cu masa de scris. Pare, dimpotrivă, că locutorul s-a eliberat de opresiunea spaţiului, dedându-se unui *pleinair*-ism imaginativ. Potrivit opiniei lui Käte Hamburger, astfel de întrebuinţări deviante ale deixisului reprezintă semne certe ale intrării într-un alt teritoriu al discursului, neasertiv, cel ficţional (*Das fiktionale Erzählen und seine Symptome*, 1968: 56-110). Ficţiunea ar începe, aşadar, odată cu ieşirea din schema comunicaţională „normală" şi cu deplasarea centrului perspectival de la locutor, de la „eu", la „el" sau „ea", la personaj. A crea ficţional înseamnă, întâi de toate, a încerca abolirea diferenţei ontologice între „înăuntru" şi „în afară" şi a celei lingvistice între persoana întâi şi persoana a treia. Sunt lucruri care nu se pot vedea sau auzi, nici pipăi sau mirosi, fără a fi totuşi abstracte, ci doar încapsulate în interioritatea fiecăruia. Experienţa se izbeşte de neputinţa cunoaşterii directe, rostirea se împiedică în distribuţia rolurilor de comunicare. Ficţiunea încalcă graniţele, admiţând accesul nemijlocit, neconjectural, la interioritate şi relativizarea rolurilor de comunicare. Personajul devine, în termenii lui Käte Hamburger, „eu-origine" (*Ich-Origo*) a discursului ficţional (*idem*: 66-67).

Ideea de a asocia ficţiunii un tip aparte de deixis, oricât de seducătoare, pierde din credibilitate la confruntarea cu gama tipologică a naraţiunilor literare. Povestirea la persoana întâi, de exemplu, se construieşte pe identitatea „naturală", conformă cu uzanţele lingvistice generale, dintre „eu" şi „el", dintre emiţător şi referent. În plus, mi se pare important de semnalat că deixisul funcţionează în proza literară nu numai ca un semnal categorial („atenţie, ficţiune!"), cât şi ca modalizator perspectival. Şi în vorbirea curentă, între „aici" şi „acolo" diferenţa poate să fie de kilometri sau de o lungime de braţ, distanţa dintre „acum" şi „atunci" poate varia de la ere la minute. Mişcarea acestor cupluri pe o axă graduală implică un punct de ruptură, unde „aproape" devine (brusc?) „departe", unde prezentul lasă locul lui „odinioară".

4.1.1. Acum şi atunci

Obiectele, oamenii, întâmplările au fiecare „vârsta" lor, ce se măsoară, de regulă, cu mai multe etaloane odată. Cineva are 15 şi altcineva 75 de ani după

momentul naşterii, dar e „tânăr" sau „bătrân" în raport cu durata medie a vieţii (evident, a altora). Variaţia acestor unghiuri conferă lucrurilor o anume identitate temporală. Mi se pare demn de insistat asupra faptului că această identitate nu e dată, ci construită.

Mijlocul secolului al XIX-lea ne apare astăzi ca o epocă de tranziţie, de-a lungul căreia s-a petrecut trecerea de la civilizaţia „patriarhală" la cea „modernă". Caracterizarea aceasta, neîndoielnic relevantă (las de-o parte faptul că ea pare uneori aplicabilă mai tuturor „epocilor" româneşti) are inconvenientul că sugerează un vacuum temporal, un pasaj interstiţial, nedefinit, între „ce-a fost" şi „ce va fi". Filozofia intervalului nu corespunde însă căutuşi de puţin intuiţiei contemporanilor. Din punctul lor de vedere, dimpotrivă, „marea trecere" e suprasaturată de timp, un timp, e drept, scrâşnit şi contradictoriu, dar deloc lipsit de identitate. „Adâncimea prefacerilor survenite într-un interval istoriceşte scurt îl îndreptăţea pe A. Russo să afirme: «de la 1835 la 1855, adică într-un curs de 20 de ani, mai mult a trăit Moldova decât în cele de pe urmă două veacuri». [(1970: 66); acelaşi, în altă parte: „În 16 ani, de la 1835 la 1851, mai mult a trăit Moldova decât în cele cinci sute de ani istorice, de la descălecarea lui Dragoş în 1359, până în zilele părinţilor noştri" (1970: 42-43), *n.n.*] Amploarea fără precedent a schimbărilor angajează toate sferele vieţii sociale, producând la tot pasul contraste şi discordanţe, iar prin ele un acut sentiment al mutaţiei" (Cazimir 1986: 9). Mulţi dintre literaţii vremii au sentimentul de a trăi şi, mai ales, de a fi trăit un timp aparte, fără precedent. Ion Ghica, de pildă, mărturiseşte această stare de spirit într-o formulare grandilocventă ce deschide *Introducţiunea* la *Scrisori către V. Alecsandri*: „Când am început a înţelege cele ce se petrec în lume, intrase de curând în cursul timpului un secol nou, secolul al XIX-lea, secol mare şi luminos între toate, menit a schimba faţa lucrurilor pe pământ, de la apus la răsărit; secol care a adus cu dânsul o civilizaţiune cu totul şi cu totul nouă, nebănuită şi nevisată de timpii anteriori" etc. (I, 1967: 111).

Însăşi evoluţia literelor româneşti va fi privită retrospectiv, în a doua jumătate a veacului, într-o logică similară a fracturii istorice. „Evenimentele politice de la anii 1812, 1821, 1838, 1848, 1856, 1859, 1864 şi 1866 influenţară mult asupra scriitorilor acestui secul, care este însemnat în toate privinţele, căci scoţându-ne soarta poate încă fără de veste din întunericul orientului şi punându-ne în faţa Europei, s-a introdus şi la noi gradul cel mai înalt din viaţa exterioară, a statelor europene" – scrie Vasile Gr. Pop în primul tom, din 1875, al *Conspectului* său *asupra literaturei române şi literaţilor ei* (1982: 65), amalgamând sonurile entuziasmului rosettist cu severităţile maioresciene, făcând fatalmente să răsune, în mintea cititorului actual, deopotrivă strădaniile lui Farfuridi de a ajunge „la plebicist" şi „luptele seculare, care au durat aproape

treizeci de ani" caţavenciene, Europa „cu ochii aţintiţi asupra noastră" şi „ieri obscuritate, azi lumină!". Coexistenţa unor „vremuri" diferite face parte dintre paradoxurile adânc resimţite şi exploatate de către literaţii acestei perioade, de la *Comodia vremii* a lui Facca la penetrantele observaţii şi meditaţii ale lui Kogălniceanu, Alecsandri sau Alecu Russo. Ei percep alunecarea temporală ca tensiune şi ruptură, clivaj care se petrece chiar sub ochii lor.

Trei ipostaze ale timpului domină scrierile de până la „Junimea": timpul agonistic (lupta dintre vechi şi nou), timpul amintirii şi timpul istoric.

Nu am să mă opresc aici asupra primei ipostaze, ea fiind de ordin tematic, sprijinită de o evidentă motivaţie ideologică. De altminteri, ei i s-a dedicat o savuroasă şi incitantă (micro)monografie, deja pomenită (Cazimir 1986). „Timpul amintirii" induce un anume perspectivism subiectiv, căruia memorialiştii antejunimişti tind să-i furnizeze raţiuni de obiectivare în raport cu lectorii contemporani. *Altcândva* apare cu insistenţă glosat drept *altcumva*: alte vremuri, alte lumi. La 22 de ani, Kogălniceanu istoriseşte despre balurile la care mergea odinioară, în „vremea care a trecut aşa de iute", lepădând în cufărul istoriei „şacşârii cei roşii", „galbinii papuci", „cilicul cel globos", „taclitul" şi „fermeneaua" (*Soirées dansantes (Adunări dănţuitoare)*, I, 1974: 34). Ba chiar şi „strălucitele baluri ce se da în vremea lui Moruz şi a lui Calimah" sunt strecurate în albumul suvenirelor de către scriitorul care va fi avut 4 ani la sfârşitul domniilor fanariote. „Când astăzi (...) îmi aduc aminte de acele nopţi strălucite a cărora toate lumânările s-au stins, crez că am visat serbări de Halima" (*idem*: 36). La Kogălniceanu, Alecu Russo, Negruzzi, G. Sion sau Ion Ghica, timpul trăit, dilatat adesea pe nesimţite prin false amintiri, e un salt între lumi. Evocarea necesită glose, explicaţii, comentarii, comparaţii cu prezentul, spre a deveni comprehensibilă. Drumul de la această percepţie frapant discontinuă, marcată, pragmatic, de un permanent du-te-vino între autor şi cititor, între „atunci" şi „acum", la submersiunea în trecut şi la confuzia temporală, ilustrată, de exemplu, în prozele poetice ale simboliştilor – Macedonski, Anghel – ar merita o analiză aparte. Mă voi ocupa însă în continuare doar de cea de a treia ipostază pomenită, timpul istoric.

Nu e deloc simplu de definit natura timpului istoric. Avem de a face, fără doar şi poate, cu o noţiune intuitivă, conturată printr-un ansamblu de imponderabile, la rândul lor mutabile în timp: cauzalitate, consecutivitate, finalitate, signifianţă, exemplaritate, necesitate sau întâmplare, aspect public sau privat etc. În orice caz, nu tot ce ţine de trecut devine automat şi „istorie". Pe de altă parte, însăşi ideea că istoria începe dincolo de „pragul" prezentului nu e deloc inatacabilă. O contrazic, de pildă, „evenimentele istorice" marcate de *mass media* în strictă actualitate. Aşa cum e percepută la nivelul opiniei comune sau prin filtrul prelucrării beletristice, „istoricitatea" e debitoare liniilor de direcţie

ale istoriografiei propriu-zise, mai vechi sau mai noi. Pentru veacul trecut, istoria se confunda încă cu „arheologia": literal, „ştiinţa vechimii". Până şi azi se mai invocă frecvent argumentul distanţării necesare pentru a obţine „conturul" sau „relieful" istoric, pentru a putea accede la „obiectivitate". Prezentul ar fi imperceptibil sub unghi istoric pentru că suntem în el, se mişcă odată cu noi, şi ca atare nu ne dă nici răgazul, nici finitudinea înţelegerii. Inutil să mai comentăm cât de precar poate fi un astfel de raţionament. Mai rezonabil şi mai discret, Kogălniceanu argumentează conjunctural: „Noi n-am ajuns încă aşa departe ca să putem trata cu nepărtinire istoria contimpurană; aceasta este treaba viitorimei" (*Gândirea...*, II, 1968: 182). Istoricitatea *au-delà* convine imaginaţiei de tip muzeal, apte şi doritoare să redea prezenţă „trecutului ce-a trecut". Modul său predilect va fi cel al reprezentării.

Timpul istoric ce favorizează intuiţia – şi exhibarea – alterităţii e concurat însă de reflexele unei perspective istoriografice care pune accentul pe continuitate, pe înlănţuire temporală, pe determinism. Cine citeşte pentru prima oară studiul lui Bălcescu *Mersul revoluţiei în istoria românilor* are de ce fi surprins de semnificaţia pe care o capătă titlul în raport cu subiectul abordat. Pentru Bălcescu, evenimentele de la 1848 „încep" cu perioada năvălirilor barbare, revoluţia literalmente „merge" prin istorie încă din zorii etnogenezei româneşti. „Cauza ei se pierde în zilele veacurilor. Uneltitorii ei sunt optsprezece veacuri de trude, suferinţe şi lucrare a poporului român asupra lui însuşi" (*idem*, I, 1968: 310).

Sunt două varietăţi ale timpului istoric, în atingere directă cu arta literară, pe care le-aş numi „picturală" şi „muzicală". Una derivă din istoricitatea parmenideană, a muzeelor figurilor de ceară. Urma ei concretă şi totodată efigia ei simbolică e imaginea piramidelor, a ruinelor îngropate în propriul lor trecut. Istoriografia de acest tip desenează „fresce", redeşteaptă trecutul în „portrete" (gravurile însoţitoare ale lui Asachi şi ale altora) şi se preocupă de a identifica „modele", practice sau morale, de a stabili precedente, în baza cărora se pot argumenta „drepturi istorice". În variantă heracliteană, istoria devine „motor" al devenirii; ea se identifică cu însăşi necesitatea care face ca lucrurile să fi decurs aşa, şi nu altminteri. Nu mai e loc pentru accidental şi nici, evident, pentru alteritate. În schimb, istoria, percepută ca devenire fără rest, aţinteşte gândul către impulsul misterios care o pune sau o ţine în curgere: „Vai! cele întâmplate istoria le spune/ Şi cele viitoare şi-aruncă umbra lor/ În atmosfera groasă a zilei cei de azi./ De ce se-ntâmplă toate, aşa cum se întâmplă,/ Cine mi-a spune-o oare?" (Eminescu, *Andrei Mureşanu*). Evenimentele se înşiră cu rigoarea notelor dintr-o partitură. Chiar dacă noima întregului rămâne nepătrunsă, îi intuim desfăşurarea, aşa cum se întâmplă ascultând o simfonie. Istoria e interpretarea unei partituri preexistente. Iarăşi Bălcescu, despre revoluţie:

„Ea fu o fază, o evoluţie istorică, naturală, neapărată, prevăzută, a acelei mişcări providenţiale care târăşte pe naţia română împreună cu toată omenirea pe calea nemărginită a unei dezvoltări progresive, regulate, către ţinta prea înaltă ce Dumnezeu ne ascunde şi unde el ne aşteaptă" (*loc. cit.*).

Nu cred totuşi că putem vorbi despre literaţii vremii, istoriografi sau autori de ficţiune istorică – alternativ sau simultan –, categorisindu-i tranşant în termenii distincţiei formulate. Kogălniceanu de exemplu descrie „isprăvi măreţe" ca „să ne aducă aminte de vitejia strămoşilor" (I, 1974: 196), „fapte strălucite", demne de mirare, ale înaintaşilor, spre a trezi „dorinţa de a ne purta ca şi ei în asemine împrejurări" (*idem*: 201) sau aduce completări la *Descrierea istorică a tabloului ce înfăţişează pe Alexandru cel Bun...* de Asachi, lăudând alegerea momentului reprezentativ, „minut mare, frumos, minut ce trebuie să intereseze pe toţi acei ce au o inimă de moldovean", spre a critica însă „execuţia, adică litografierea tabloului" (283). Profesiunea de credinţă rostită în deschiderea cursului de istorie naţională pune în relaţie un vocabular limpede orientat spre viziunea „picturală": istoria are de-a face cu „întâmplări", „fapte", „figuri", „portreturi", „privelişti", „episoduri patetice". Trecutul e o „moştenire lăsată prezentului", rezervor de imagini pilduitoare. Patria e văzută, pe rând, ca „teatrul năvălirilor şi a războaielor străine", „teatrul unde soarta imperiei se hotărăşte de către barbari" (*Gândirea...*, II, 1968: 169-183). Aglomerarea însemnelor „picturale" nu-l împiedică însă pe Kogălniceanu să perceapă istoria şi ca pe o revelaţie a destinului naţional, căci ea „ni arată ce am fost, de unde am venit, ce suntem, şi, ca regula de trii, ni descoperă şi numărul lipsă, ce avem să fim!" (*idem*: 170). Bălcescu, vădit marcat de perspectiva organicistă şi teleologică în istoriografie, nu exclude câtuşi de puţin valenţele plutarhiene: „Privind la acel şir de veacuri, în care părinţii noştri au trăit şi la chipul cu care ei s-au purtat în viaţa lor soţială, noi am căuta să dobândim virtuţile lor şi să ne ferim de greşelile în cari au picat" (*Cuvânt preliminariu despre izvoarele istoriei românilor*, în *Gândirea...*, I, 1968: 288).

În spaţiul beletristicii, viziunea picturală apropie, surprinzător, nuvela istorică de meditaţia poetică. Veriga intermediară e tendinţa comună de a „teatraliza" trecutul, de a-l „reînvia" sub forma punerii în scenă. Istoria se pretează decupajului scenic, aşa cum sugerează însăşi titulatura de rubrică a „Daciei literare". Nu suntem departe de dezideratul aristotelic al „vizualizării" dramatice: „În alcătuirea intrigilor, ca şi în elaborarea verbală a fiecărui rol, e nevoie ca poetul să-şi înfăţişeze înaintea ochilor, cât mai bine, cele ce încearcă să compună" (Aristotel 1965: 75). La rândul său, teatrul operează cu „tablouri", cu „icoane", evocând îndeaproape moda tablourilor vivante. Nu poate scăpa observaţiei nici regia analogă a unor meditaţii pe tema trecutului, inspirate de priveliştea vechilor lăcaşe şi a ruinelor, în, de exemplu, *Umbra lui Mircea. La*

Cozia de Gr. Alexandrescu sau *O noapte pe ruinele Târgoviştii* de Heliade. Ambele dau aceeaşi rezolvare intenţiei de a readuce trecutul în prezenţă, urmând o aceeaşi schemă de compoziţie în cinci acte: decor al unui moment „de trecere", al unui pasaj între lumi; trezirea/invocarea umbrelor; viziune; meditaţie; revenire în decorul iniţial. Ambele improvizează panorame muzeale *ad-hoc*, uzând de pretextul vizionarismului, al revelaţiei. Momentul privilegiat al trecerii *au-delà* – miezul nopţii, apusul – marchează simbolic „pragul" dintre prezent şi trecut. Ambele caută să dea o soluţie paradoxului muzeal, de a alinia exponate care sunt deopotrivă *din* şi *despre* trecut, deopotrivă *obiecte* şi *semne*. Vasile Cârlova, mai puţin inventiv ca regie dramatică, glosează în fel şi chip pe marginea acestui paradox. În secolul al XVIII-lea se construiau ruine artificiale în grădinile palatelor, potrivit unui cod semiotic universalist, anistoric. Un crâmpei de Romă antică sau de Eladă se lăsa transportat *idealiter* oriunde şi oricând. Secolul al XIX-lea redescoperă prezenţa obiectuală a ruinelor, năpădite de vegetaţie, căzute din cultură şi înălţate în natură. E vremea fascinaţiilor arheologice în faţa semnelor trecutului, împrăştiate la tot pasul: „ici o cruce de piatră...", „colo, o vechie capelă...", „mai dincolo, câteva ruine de ziduri uriaşe, o sfărâmătură de cetăţuie, un părete de vechi palat..." izvorând din ţărână ca să-şi arunce umbra „peste mărunţimea noastră actuală" (Odobescu, II, 1967: 191-192). Trecutul irumpe la suprafaţă, fantomă preschimbată de o regie poetică raţionalistă în *deus ex machina*, sau ademeneşte în adâncimi – Bolliac coborând în măruntaiele „sarcofagelor" deshumate şi cercetate, în a sa *Excursiune arheologică din anul 1869* (II, 1983: 277-312).

Cu o ambivalenţă asemănătoare are a se confrunta şi nuvela istorică. Ea are a-şi prezenta subiectul în izolarea unei alte ordini ontologice, rupte de cea a prezentului, distante, autarhice, care să se înfăţişeze însă nemijlocit, „în priză directă", cititorului-privitor. Va fi acesta purtat reportericeşte la faţa locului sau i se va aduce povestea în faţa ochilor pe ecranul orizontului său de cunoaştere şi de experienţă?

În reglarea acestui tip de distanţe nuvela istorică recurge la procedee de înrămare, de reliefare – *foregrounding* –, de insolitare, la acomodări de ordin lingvistic, la cântărirea dozajului dintre *mimesis* şi *diegesis*, dintre prezentare şi relatare, dintre factualitate narativă şi conjectură istoriografică.

Am omis, cu bună ştiinţă, cuplul ficţiune/realitate, ce comportă, cred, o discuţie aparte. Voi reveni asupra lui la locul cuvenit. Pentru moment, ajunge observaţia că trecerea, uneori aproape imperceptibilă, de la „studiu" istoriografic la ficţiune beletristică se datorează mai puţin unui surplus de invenţie, cât unei teatralizări mai accentuate a subiectului. Putem aminti din nou moştenirea aristotelică. *Mythos*-ul, subiectul, poate fi în egală măsură inventat sau preluat. Structurarea lui, „punerea în intrigă" în formula lui Ricoeur (I, 1983: 55 şi urm.), conferă statut de creaţie, *poesis*.

Trecerea de la un tip de scriere la altul poate fi urmărită în prozele lui Kogălniceanu. *Bătălia de la Războieni şi pricinile ei* e construită pe un demers marcat istoriografic, cu preocuparea centrală de restabilire a adevărului, denaturat de lucrări anterioare. Obiectivul principal al studiului, corectarea erorilor de informaţie vehiculate de către Cantemir şi Asachi, este declarat din capul locului. Uneltele de care scriitorul se foloseşte cu precădere sunt raţionamentul, cumpănirea argumentelor, confruntarea izvoarelor. Citarea surselor se face cu acribie, în spirit probant. Desfăşurarea evenimentelor e urmărită în logică strânsă, la modul rezumativ. Aceeaşi tehnică de prezentare se regăseşte în *Ştefan cel Mare în tîrgul Băiei*. Alegerea subiectului e de astă dată altfel motivată, într-un preambul care îl înfăţişează pe Ştefan cel Mare drept „idealul poporului nostru", potrivit constatării că „toate popoarele au câte un bărbat în care au personificat idealul virtuţilor şi însuşirilor ce ar dori să găsească în domnitorul lor" (I, 1974 : 195). Episodul ales spre relatare „din miile sale de fapte strălucite" poartă aşadar o încărcătură metonimică, sprijinind pledoaria pentru „regeneraţia vechilor instituţii ostăşeşti" ale ţării (*idem* : 196). Povestirea e în consecinţă mai puternic timbrată eroic şi moral (orgoliul lui Matei Corvin, dar şi înţelepciunea lui finală, demnitatea şi curajul lui Ştefan), dar rămâne, inevitabil, un apolog istoriografic. Kogălniceanu nu ezită chiar să indice explicit unghiul de receptare cuvenit, al mirării şi al emulaţiei (201), cu precauţii anexe în ce priveşte posibilitatea de a leza susceptibilităţile maghiarilor. Crochiuri neculcene precum *Ştefan cel Mare arhitect* (189-192) sau *Un vis a lui Petru Rareş* fac un pas mai departe spre literaturizare prin reliefarea episodicului, a instantaneului fixat pe pânza relatării în vorbă, gest, mişcare. Le lipseşte, e drept, savoarea – şi candoarea – textului cronicăresc, urmat, altminteri, îndeaproape. Postura de „colportor" nu îl avantajează pe Kogălniceanu.

Încă mai mult înaintează pe calea ficţionalizării *Trii zile din istoria Moldaviei*, scriere neterminată, publicată în „Propăşirea" în 1844, în mai multe numere, pe nedrept neglijată de posteritatea critică – va fi contribuit la aceasta, în ultimele decenii, şi faptul că în ea e vorba despre înstrăinarea Bucovinei. Scrierea reuneşte trei secvenţe autonome, fiecare fiind introdusă printr-un subtitlu conţinând o dată istorică : 26 februarie 1777, 1 octombrie 1777 şi 18 august 1778.

Decupajul istoric e ferm, compoziţia se sudează prin colaj. Prima parte, servind drept preambul, este pur expozitivă. Kogălniceanu consemnează cedarea Bucovinei de către Turcia Austriei, acuzând, pe baza dreptului istoric, samavolnicia comisă. Fragmentul începe sec, explicativ, cu menţionarea datei deja anunţate în subtitlu, pentru ca apoi frazarea să ia o turnură retorizantă, destul de neobişnuită în stilul istoriografic al scriitorului. Rostirea se modulează prin punerea repetată, în deschiderea fiecărei fraze, a referinţei temporale : „la 25 fevruarie 1777", „atunce", „atunce", „atunce", „ziua aceasta", „într-acea zi".

Evident, nu ziua e importantă, cât evenimentul ca atare, cu consecinţele lui ulterioare. Kogălniceanu focalizează şi dramatizează, transformând nefastul act într-un „act" al unei drame istorice. Emfaza regizorală lasă să se întrevadă o temă subsidiară, cea a destinului care acţionează, cum vom vedea, în „salturi" temporale şi chiar logice. Tocmai această discontinuitate, arma redutabilă a sorţii, înşelând orice vigilenţă umană, e pusă în scenă. Personajele participă la trama istoriei, fără s-o construiască ele însele. Nici n-o pot stăpâni şi nici n-o pot cuprinde. Partea introductivă se încheie cu o menţiune lapidară: „Un singur bărbat protestă împotriva dării Bucovinei. Acesta fu Grigore Ghica voievod, domnul Moldovei" (171). Tăietura finală a fragmentului se îngrijeşte să stârnească suspansul.

A doua secvenţă începe cu fixarea cadrului – timp, loc –, pregătind ridicarea cortinei: „în acea odaie, zic, decorată după moda orientală, şedea pe un divan de postav roşu..." (172). Decor, personaj adăstând acele clipe dinaintea începerii jocului, se pun sub privirea spectatorului, înarmat cu lornetă şi apucături de fizionomist. O scurtă divagaţie nostalgică despre lepădarea straielor orientale prin reforma sultanului Mahmud ţine contrapondere: privim Istoria, să nu uităm. Beilicului, lăcaşului unde se petrece scena, azi „de-abia-i mai zărim temeliile lângă Sfântul Ioan, pe un loc stârp" – am fost avertizaţi din capul locului. Personajului înfăţişat i se divulgă identitatea, potrivit unui stereotip al reconstrucţiei iluzioniste, abia mai încolo, după ce l-am contemplat o vreme trăgând alene din narghilea, cât „tot apartamentul se împlea de o atmosferă mirositoare" (172). E timpul să zărim şi pe cei doi boieri moldoveni „în vorbă tainică" cu Ahmed-beg. „Nimene nu era de faţă la această vorbire", intrarea fiind păzită de doi arapi fioroşi. Spectatorul îşi savurează privilegiul. Trimisul turc, „în sfârşit, tăind tăcerea", reia o discuţie începută mai înainte. Se pune la cale pierderea lui vodă Ghica. „Doftorii lui vodă" vin să-l vadă pe capigibaşa, care se anunţase bolnav. Turcul simulează suferinţa, vrând să-l aducă pe domnitor în capcană.

„Dar să lăsăm pre mârşavul capigibaşa să-şi sfârşească scârnava comedie şi, până ce doftorii vor merge să-şi deie stăpânului lor raportul despre starea bolnavului, să aruncăm o căutătură asupra împregiurărilor politice ce se mişca atunci în Moldova, ca mai lesne să putem pregăti cetitorii la straşnica privelişte ce au să vadă" – se deşteaptă povestitorul, reluând hăţurile povestirii (173). N-are a face că iluzia se împrăştie ca fumul din narghileaua turcului. A uitat cititorul că lorneta oferită înfăţişează lucrurile în dublă perspectivă? Atunci şi acum? Istoria merge mai departe, dar spectacolul poate fi, pentru moment, suspendat. Revenim la istoriografie: erudită, ordonată, cuminte, raţională, chiar când e pusă faţă-n faţă cu monstruozităţi. Cititorul să fie pregătit, căci multe s-au întâmplat în cursul vremii. Cată să înţeleagă din care pricini.

Mijloceşte pentru traficul între cele două lumi metafora privirii, pe care o regăsim, pur enunţiativ, fără nici un alt temei decât al conservării convenţiei, transferată în câmpul „împregiurărilor" lămuritoare. Numai că, ironia sorţii, însuşi istoriograful cade de acord că patriotismul lui Ghica fu, cum zice şi Bălcescu în alt context, doar „prilejul" căderii lui. Poarta „nu văzu că tocmai acea protestaţie a lui Ghica era cea mai mare dovadă a supunerei şi a credinţei sale către Împărăţie" (176). „Prigonirile", calomniile şi intrigile rivalului Constantin Moruz se arată mai tari şi decât adevărul, şi decât evidenţa. O nouă, mai largă paranteză despre domniile fanariote detaliază nefirescul conjuncturii politice. Dar nici istoriograful nu e cu totul lipsit de vocaţie regizorală. Domeniul său de exerciţiu este, cum am văzut, regia textuală, simetriile, paralelismele, figurile insistenţei: „în zadar" însoţeşte de şase ori – dacă am numărat bine – înşiruirea „îmbunătăţirilor" aduse de domnitorul reformist şi iubitor de ţară. Misiunea lui Ahmed-beg, despre care suntem în cele din urmă pe deplin edificaţi, vine să le curme. „Spre aceasta el se sluji de scârnavul chip ce am arătat" (178). Pendulul revine. Scena s-a mutat între timp „în harem", unde vodă Ghica, cu doamna şi domniţele, primeşte raportul doctorilor. Formula magică revine însă şi ea, făcând încă o punte între cele două planuri perspectivale. În zadar îl avertizează prietenii pe domnitor, în zadar îl înştiinţează Alexandru Ipsilant din scaunul Ţării Româneşti de primejdia care îl paşte. Pe Ghica „Dumnezeu îl orbisă, el alerga fără cea mai mică pază înaintea soartei sale" (178). Pe drum, noi semne îl previn. Caii ce se opresc dintr-o dată, iar strădaniile vizitiului, ale idicliilor şi ale deliilor de a-i pune la loc în mişcare mai smulg povestitorului trei „în zadar" (180). Ghica îşi urmează drumul pe jos. Căzut în capcană, strigătele îi sunt „în zadar", la fel şi lupta. În fond, e greu de acceptat ca istoriografia şi timpul istoric să nu aibă chiar nimic în comun. „Sfânta retorică" poate aranja un mariaj convenabil. După salturile crude ale sorţii, partea a treia e invadată de plasma timpului. Povestitorul narează istoria curţilor domneşti de la origini şi până în prezent: „un singur turn se putuse păstra până în zilele noastre" (183). Cu ghidul povestirii în mână, cititorul e îndrumat până la „zidul cazărmei grenadirilor", unde „vei vedea un colţ ce iasă în uliţă". Acolo era, până în 1834, acel turn străvechi, pe care „compasul unor ingineri sacrilegi (...) au venit tocma în vremele nouă de l-au şters de pe faţa pământului, şi în locul lui au zidit nişte cazarmii efemere ca şi ei" (184). Iată-ne în timpul agonistic, în trecere, căci cortina se ridică iarăşi, mai scurt, dar îndeajuns să zărim „doi nenorociţi ferecaţi în obede" şi „o opaiţă palidă". Nu ne e dat să-i şi recunoaştem, povestitorul se ocupă cu recunoaşterile, noi suntem doar, în răstimpuri, spectatori şi cititori. Situaţia incomodă a personajelor devine limpede, „păcatul îi ajunsese" fiindcă trădaseră odinioară pe vodă Ghica. Dar n-apucăm să ne dezmeticim în penumbra încăperii în care

„o groaznică tragedie se pregătea" că istoriograful îşi reintră în atribuţiuni. Pendulul rămâne de data asta încremenit, scrierea – neterminată.

Bănuiesc că schelăria dezvelită prin analiza pe care o închei nu se arată, propriului meu cititor, prea atrăgătoare. Poate că cititorul se aştepta ca, trăgând draperia din atâtea colţuri deodată, să-i apară dinainte, în deplina-i strălucire, opera de artă. Rechem o precizare căreia i-am tot dat ocol: e destul de greu să vorbeşti despre scrierile perioadei în termeni de „literatură". Bunăoară, când suntem invitaţi „să lăsăm deocamdată (...) şi să trecem...", formula aceasta, evocând, mai mult sau mai puţin metaforic, visul atotprezenţei, sună a monedă calpă, rostogolită pe caldarâm. Mi-e foarte greu să-mi imaginez dacă şi când ea şi-a exercitat puterea de seducţie de care se poate bănui că ar fi (fost) în stare.

4.1.1.1. Modelul şi oglinda

„Nuvela exemplară" a genului, *Alexandru Lăpuşneanul*, a fost atât de îmbelşugat comentată, încât parcă ar fi de prisos să mai insist asupra ei. Laudele culese de-a lungul vremii s-au orientat, după cum se ştie, către două aspecte principale: echilibrul compoziţiei şi obiectivitatea relatării – restrânsă, după unii comentatori (Cioculescu 1971: 39; N. Manolescu 1990: 200-201), remarcabilă totuşi în raport cu standardele epocii. Cât priveşte compoziţia, ies în evidenţă buna cumpănire a momentelor subiectului – intrigă, dezvoltare, moment culminant, deznodământ – şi tehnica dramatizării evenimentelor principale. Într-adevăr, firele acţiunii sunt conduse cu mână sigură către cel de al treilea episod, memorabila scenă a tăierii boierilor, urmând în secvenţa a patra un deznodământ „la distanţă", care închide logica narativă după reţeta infailibilă a „răsplătirii" făptaşului, rotunjeşte tematic scrierea – „Acest fel fu sfârşitul lui Alexandru Lăpuşneanul, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldovei" (Negruzzi, I, 1974: 96) – şi echilibrează întregul printr-o nouă infuzie de senzaţional. Curba interesului narativ e dublată prin strategii de înrămare şi de reliefare.

Scena măcelului, momentul cel mai proeminent al nuvelei, debutează alert, cu deschidere panoramică: „În minut, toţi slujitorii de pe la spatele boierilor, scoţând junghiurile, îi loviră; şi alţi ostaşi, aduşi de căpitanul de lefecii, intrară şi se năpustiră cu sabiile în ei" (*idem*: 87). Abia schiţate însă liniile generale ale tabloului, atenţia e deviată spre două personaje lăturalnice, care asistă la ce se întâmplă: Lăpuşneanul şi Moţoc. Motivul „privitorului din tablou", frecvent folosit în pictură, are întâi de toate menirea de a orienta perspectiva receptorului real, de a-i pune la îndemână „chei de lectură". Cei doi spectatori negruzzieni percep priveliştea în tonalităţi complet diferite, contrastante: Lăpuşneanul râde, în vreme ce Moţoc, cu toată silinţa de a-i face pe plac stăpânului, „simţea părul zburlindu-i-se în cap şi dinţii săi clănţănind" (*ibidem*). Ce unghi are de ales

cititorul? Povestitorul se grăbeşte să opteze în locul lui: „Şi cu adevărat era groază a privi această scenă sângeroasă". Dar nici a împărtăşi optica lui Moţoc, cel mai josnic şi cel mai dispreţuit personaj al nuvelei, nu e o soluţie întru totul acceptabilă. Ni se oferă pentru aceasta, pe dată, o derogare liniştitoare: suntem pe tărâmul imaginaţiei, unde emoţiile se purifică de valoarea lor apreciativă. „Închipuiască-şi cineva..."

Negruzzi păstrează obiceiul de a însoţi personajele cu epitete calificative, modificându-le însă în funcţie de împrejurări. Moţoc lăudând fapta sângeroasă a domnitorului este „mârşavul curtezan", ameninţat cu pieirea, lamentându-se disperat, devine „ticălosul"; „ticăitul boier", „ticălosul boier", profitând de echivocul epitetului din urmă, cu sensul mai nou de mişel şi cel mai vechi de nenorocit. Uciderea lui justifică folosirea explicită a celei de-a doua glose. Compasiunea de moment prevalează asupra judecăţii morale. Logica spectacolului suspendă în imediat distanţa reflexivă. În alte locuri, unde Negruzzi ignoră adaptarea la context a epitetului calificativ, efectul poate deveni de-a dreptul ilariant: „Oh! vrea să-l omoare, răcni duioasa mumă, strângând cu furie copilul la sân" (94).

„Obiectivitatea" nuvelei pare a decurge din faptul că prozatorul operează cu o triplă perspectivă: istoriografică, cea mai distantă, morală, intermediară prin caracterul ei de generalitate şi estetică, cea mai apropiată de cititor. Rezultatul e o formulă de compromis bine dozat. În ordinea evaluării istorice, a doua domnie a Lăpuşneanului e privită ca un moment de vârf al luptei dintre suveran şi „aristocraţia" feudală. În *Ochire retrospectivă*, Lăpuşneanul capătă investitura de ales al providenţei, menit să stăvilească anarhia luptelor boiereşti pentru putere. Mandatul său e împlinit însă doar pe jumătate, fără a ajuta „însuşi poporul": „Pentru aceasta, fapta lui fu judecată de crudă, şi el de tiran" (272). Accentele sociale din nuvelă continuă această linie. De perspectiva istoriografică ţin şi acoladele explicative, puse, spre deosebire de *Trii zile...*, în poziţie liminară, şi intruziunile neologistice, inventariate în bună parte de Cioculescu (1971 : 39). Mi se pare însă impropriu a numi astfel de nepotriviri terminologice „anacronisme". Ele denotă mai curând faptul că naratorul schimbă din când în când unghiul, dilatând distanţa şi punând relatarea sub control istoriografic. În ordine morală, protagonistul este, neîndoielnic, un caracter monstruos, meritându-şi gratularea în repetate rânduri cu titlul de „tiran". Mai mult încă, se condamnă fără drept de apel „dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti" (91). Presiunea etică este probabil răspunzătoare de unele anticipări şi deconspirări parazitare, precum „întâia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-şi dezvăli urâtul caracter" (81) sau „sfârşind această deşănţată cuvântare..." (85). În ordine estetică Lăpuşneanul este un ins spectacular, de mare efect. Istoria însăşi îmbină, shakespearean, măreţia şi cruzimea. Binomul aristotelic al

katharsis-ului se repliază pe formula „groază şi mirare" (*Trisfetitele*, 279), cea din urmă cu apăsată conotaţie admirativă, aşa cum apare frecvent în evocarea istoriografică de la mijlocul veacului, în *Cuvânt introductiv la cursul de istorie naţională* al lui Kogălniceanu, de pildă (*Gândirea...*, II, 1968 : 171) sau acea „plăcută şi cuvioasă mirare" cu care călătorul descoperă răsfirate în drumul său vestigiile vremilor apuse (Odobescu, II, 1967 : 191).

Înrămarea şi focalizarea, apropierea sau îndepărtarea imaginii de cititor, se prevalează deopotrivă de alternanţa dintre relatare, prezentare şi descriere, sau de succesiunea timpurilor verbale. Fiecare secvenţă începe printr-o expunere rezumativă pe parcursul căreia se face trecerea de la dominaţia mai mult ca perfectului, ca „grund" istoriografic, la perfectul simplu narativ, uneori, ca în capitolul al patrulea, cu mai îndelungă insistenţă pe imperfectul iterativ sau durativ. Dilatarea sau contragerea acestor pasaje reglează ritmul urmăririi acţiunii. Ancadramentul contribuie la reliefarea unui *acum* narativ. După ce „izbutise a lua oşti turceşti", Lăpuşneanul „se înturna acum să izgonească pe răpitorul Tomşa" (78); „acum numai Ruxanda rămăsese din familia lui Petru Rareş" (82) mută prezentul în centrul povestirii colaterale a destinului de victimă trăit de „buna doamnă"; „acum era aproape de a se scula de la masă...", „acum capetele începuse a se înfierbânta..." (87) ne strămută încă o dată la scena ospăţului. „La monastirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede şi astăzi portretul lui şi a familiei sale" (96) pune capăt iluziei şi readuce deixisul temporal la întrebuinţarea lui firească. Spectacolul s-a încheiat. Ceea ce am văzut a fost totuşi adevărat.

„Acum" sunt dialogurile, scenele, tablourile, privitorii lor dinăuntru şi dinafară, înfiorarea, uimirea. „Atunci" sunt explicaţiile, conexiunile, aprecierile şi, nu în ultimul rând, descrierile. După inventarul detaliat al costumaţiei şi pieptănăturii Ruxandei, comentariul vine neîntârziat: „Figura ei avea acea frumuseţă, care făcea odinioară vestite pre femeile României şi care se găseşte rar acum, degenerând cu amestecul naţiilor străine" (83).

La Odobescu, muzealitatea descrierilor devine opresivă. Autorul *Scenelor istorice din cronicele româneşti*, luând ca model mărturisit nuvela lui Negruzzi, împrumută şi bună parte din repertoriul de procedee ale acestuia, lărgindu-l şi întărindu-l. „Fişa tehnică" a bucăţilor istorice odobesciene e mai bogată şi totuşi rezultatul rămâne, în opinia comentatorilor, sub nivelul prototipului. Nu mă abat nici eu de la această judecată de valoare. Confirmă ea încă o dată supoziţia că imitaţia, strâmtorată de autoritatea originalului, produce opere epigonice, lipsite de vitalitate? Sau ne putem dispensa de speculaţii teoretice recunoscându-i lui Negruzzi un „dar" scriitoricesc superior lui Odobescu? Sau grefa modelului nu găseşte teren propice şi asimilarea eşuează din pricina unor nepotriviri „de fond"? Pot fi socotite modificările climatului literar, ale orizonturilor de aşteptare, responsabile pentru derapajele formulei iniţiale?

Primele două ipoteze sunt confirmate de Odobescu însuşi, în prefeţele din 1860 şi 1886 ale *Scenelor...* (I, 1965 : 264-266). Să nu credem însă întru totul modestiei scriitorului, din cale-afară de ceremonioase, contrapunctate, în 1886, cu remarci resentimentare despre „nepăsarea puţin îmbietoare a publicului nostru" (*idem* : 266). Cât despre incompatibilităţi, faptul că proza lui Odobescu nu are nerv epic, cu atât mai puţin tensiune dramatică e un loc comun al exegezei. Ipoteza din urmă, ispititoare pentru criticul „de sistem", se lasă greu probată şi este, într-o oarecare măsură, prezumţioasă. Chiar dacă formula prelucrată odobescian a nuvelei istorice convine momentului – o dovedesc cele şase, respectiv cinci ediţări antume ale „scenelor", traducerea lor în limbi străine... – „adaptarea" la context poate fi la fel de bine un caz de „convergenţă". Cu titlu de simplă analogie, amintesc doar că în răstimpul de 17 ani dintre *Alexandru Lăpuşneanul* şi *Mihnea Vodă cel Rău* literatura română experimentează pe terenul romanului, iar cultura se consolidează pe terenul erudiţiei istoriografice. Încă de la 1860, Odobescu se referea la „scopul romanţelor istorice". În 1886 corectează forma devenită vetustă, înlocuind-o cu termenul modern de „roman". Proiectul erudit, arhivistic ar fi fost menit să compenseze, susţine autorul, „lipsa talentului" (264). „Compromisul" negruzzian, rezonabil şi plin de tact literar, pare să fi avut nevoie de o renegociere.

Odobescu preia şi chiar accentuează tehnica balansului temporal, adăugându-i accesorii suplimentare, precum prezentul nedefinit al descrierii topografice cu care începe *Mihnea...* – „ca la două ceasuri cale-n jos de Ploieşti" (67) până la malul Cricovului, ca la trei veacuri şi jumătate până la cetăţuia armaşului Dracea – sau „prezentul istoric", în scena complotului final (83-84). Ca şi Negruzzi, Odobescu face uz de deicticele piezişe ale aducerii în prezenţă, răsfirându-le în mai toată povestirea : „Erau bieţii vecini robiţi şi puşi în fiare de răposatul armaş, cari zăceau aruncaţi în fundul pivniţelor cetăţuii sale, şi acum, în mijlocul nopţii, îşi scuturau dureroasele lor lanţuri" (69) ; „azi Mihnea a-mbrăcat chepeneag de catifea roşie..." (70) ; „...ce n-ar fi jertfit el acum pentru o sângeroasă răzbunare ? !" (82) ; „vremea d-acum însă cerea ca s-ascundă asprele aplecări ale inimei sale" (*idem*) ; „acuma slujba s-a sfârşit" (84). Însă tocmai disiparea lor în contexte nesemnificative le slăbeşte forţa de sugestie până la completa anihilare. Când se vorbeşte de „buna jupâniţă Smaranda, acum doamnă a Ţării Româneşti" (70), de Stoica „ce acum ajunsese logofăt mare" (74) sau de un oarecare Ioja de Şom, „trămis acum în părţile Bârsei", (82) nu mai găsim decât vestejite anafore indicând momentul despre care se relatează. Prezentul povestirii – „Să aflăm acuma prin care împrejurări..." (70) –, cel al trimiterilor explicite la contemporaneitate – „La poartă era un turn ce acum s-a dărâmat" (78) – face concurenţă neloială manevrelor iluzioniste.

Însă cel mai mult contribuie la blocarea cititorului înăuntrul timpului lecturii ieşirea la rampă a povestitorului, cu bagheta în mână, dirijând actorii cu

sumedenie de „astfel", „deci" şi „aşadar", arătând cu degetul – „iată dar" –, pronosticând retorizant şi fără drept de apel – „astfel trăia în culmea puterii şi a măririi familia răposatului Dracea armaşul, şi nu prevedea groapa ce sta căscată dinainte-i; astfel şi lupul cu puii săi pustiază codrii, fără d-a bănui laţul ce-i va înstruna într-o zi pe toţi" (77) –, chemând la bară „nemiloasa soartă sau pronia răsplătitoare" (83), străpungând fără menajamente lumea lăuntrică a personajului, smulgându-i vălul făţărniciei de pe obraz – „zâmbet de bunătate prefăcut şi amăgitor" (72), „sta cu zâmbetul mulţumirii în veci gata pe buze" (82) –, punându-i gâtul sub ghilotina calificativelor morale – „patima cea mai fieroasă şi mai neruşinată", „mulţumirea unei inimi de fiară sălbatică ce şi-a îndestulat patima uricioasă" (75).

„Accidentele" negruzziene devin sistematice la Odobescu. Istoria (cu majusculă) are nevoie de interpret. Nimic rău în asta, în principiu, numai că, trebuie să recunoaştem, compania lui nu mai este, pentru cititorul de astăzi, foarte agreabilă. Odobescu devine mai atent şi mai pedant cu suportul informaţiei istoriografice decât predecesorul său, înmulţind notele de subsol, ba chiar povestitorul însuşi cedează ispitei de a fugi de la locul şi timpul faptei narate de dragul surplusului informativ: „domniţa Chiajna, care peste vreo câţiva ani avea să fie eroina de la Şerbăneşti" (81). Până una-alta, în câţiva ani Chiajna devine eroina celei de-a doua „scene" odobesciene.

Cred că a comenta şi a judeca împreună, nediferenţiat, *Mihnea...* şi *Doamna Chiajna* e un tribut excesiv de pioşenie plătit intenţiei autorului de a-şi grupa cele două scrieri sub un acoperământ comun. Istoria fioroasei doamne – şi, de fapt, nu tocmai a ei – e un „romanţ" care păstrează din matricea nuvelistică a *Lăpuşneanului* doar protocolul exterior al împărţirii în patru capitole şi câteva particularităţi de scriitură aproape complet „reciclate". Va fi încercat Odobescu să găsească şi de această dată, întru cinstirea prototipului, *motto*-uri introductive sau şi-a îngăduit cu bună ştiinţă „licenţa" abandonării lor? Nu „vorba memorabilă" lipseşte din urzeala povestirii, cât rostul ei emblematic. În *Mihnea...*, ca şi în *Lăpuşneanul*, *motto*-urile rezumă, plastic şi sugestiv, tablourile expuse. E prematur, desigur, pentru 1840, să le acordăm statutul de „titluri" menite să figureze în cataloage de expoziţie. Mai curând am putea întrezări în această formă de colaborare dintre text şi „imagine", dintre replicile-cheie ale personajelor şi naraţiunea aflată sub controlul povestitorului un ecou al practicii încă durabile pe parcursul veacului trecut de a însoţi pictura cu „inscripţii" amintind, la rândul lor, „zugrăveala" murală bisericească (Andrei Cornea 1980: 50-52). Veriga intermediară o dau litografiile, atât de populare în epocă. În *Doamna Chiajna* însă unitatea dintre „capitol" şi „tablou" se pierde. Ce să alegem din prima parte pentru punere în efigie, înmormântarea „tiranului" Mircea sau îndrăgostirea fulgerătoare a Radului şi a Ancuţei? Pentru a doua parte să dăm

prioritate mărturisirii iubirii sau descrierii nunții? Efigia celei de-a treia părți ar fi să fie „un chioșc de lemnărie" la malul Dunării despicate de-o luntre sau un turn medieval în care un tânăr se luptă disperat cu o mulțime de atacatori? În final vom avea un arbore cu scorbura străluminată de razele unei icoane sau un buzdugan izbind o frunte domnească? Măsura în patru timpi e ca o gheată spaniolă pentru povestirea odobesciană, pentru un povestitor care s-ar simți, în fine, în largul lui, nu numai cu „se-nțelege", „deci", „dar", „într-adevăr", „astfel", „în scurt", „iată", „vezi", „să ne întoarcem acum iarăși" ci și cu mlădierea frazei în elegante simetrii, pentru un povestitor ce s-ar debarasa bucuros de grijile acomodării reciproce dintre narațiune și expunere istoriografică, ce s-ar complăce într-un respiro descriptiv la fiecare pas narativ, ce ar aduce cu sine atât prinosul reflecției morale înțelepțești, cât și trepidația candidă a istoriilor cu blesteme și fantome, pentru un povestitor, în ultimă instanță, complet și dezarticulat. Nu am de gând să intru în detalii analitice, ele se pot verifica oricând pe text. *Doamna Chiajna* e victoria romanescului asupra unui prozator care n-a scris și n-ar fi scris în viața lui romane.

4.1.2. Aici și acolo

Proza pașoptistă și postpașoptistă e suprasaturată de spațiu. În scrierile vremii – socotindu-i fie și numai pe autorii marcanți – își fac apariția Sankt Petersburg, Cernăuți, Ruşciuc, Varna, Salonic, Edesa, Ianina, Constantinopole, Smirna, Milet, Efes, Pergam, Troia, Tripoli, Beirut, Jaffa, Tir, Ierusalim, Ierihon, Alexandria, Cairo, Giseh, Tanger, Tetuan, Budapesta, Viena, Veneția, Milano, Roma, Florența, Neapoli, Frankfurt, Berlin, Berna, Paris, Marsilia, Madrid, Toledo, Londra, Bucureşti, Târgoviște, Câmpulung Muscel, Târgu-Neamț, Soveja și, bineînțeles, din nou și din nou, Iașii; Baden-Baden, Karlsbad, Ems, Borsec și Mehadia; Dardanelele, Bosforul, Gibraltarul, Canalul Mânecii, Porțile de Fier; Nilul, Rinul, Iordanul, Dunărea, Bistrița și Bahluiul; insulele Chios, Samos, Rodos, Elba și Ada-Kaleh; Olimpul, Muntele Athos, Montblanc, Alpii, Munții Bistriței și Pionul; Vezuviul, Piatra Teiului, Peștera Polovragi și Peștera lui Iorgovan; lacul Leman, Balta-Albă și iazul Mitropolitului...

Un indice toponimic ar umple pagini după pagini. Foamea de spațiu își caută saţiu în frenezia călătoriilor – de voie sau de nevoie, de la visătorul voiaj în jurul camerei la trimiterea în domiciliu forțat sau exilul vagant. Atât de apăsata amprentă a spațiului în proza vremii nu se datorează însă doar amplorii fără precedent pe care o iau călătoriile în veacul al XIX-lea sau dorinței de a-i delecta și de a-i înavuți pe cititori cu experiențele trăite și cu informațiile culese. Călătoria aduce în prim-plan o întreagă paradigmă conceptuală, cuprinzând

ideea sinelui şi a celuilalt, identitatea şi alteritatea, îndepărtarea şi proximitatea, centrul şi periferia, firescul şi anormalul. Polarităţile spaţiale ordonatoare încep acum să interfereze cu cele temporale, interferenţe investite cu relevanţă axiologică, precum Occidentul şi Orientul, noul şi vechiul, civilizaţia şi barbaria. Oraşul şi satul sunt la rândul lor percepute tot mai frecvent ca lumi situate pe coordonate diferite, discontinue una în raport cu cealaltă, antinomice chiar, având fiecare propria geografie culturală, propriul set de repere valorice. Tema identitară se leagă nemijlocit de această segregaţie, care tinde să atribuie spaţiului rural virtuţile regăsirii şi mediului urban noxele disoluţiei. Culoarea locală, geniul locului, exotismul, pitorescul, înclinaţia marcată spre descriptivism vizual, regionalismul atât de puternic manifest în proza vremii, de la stil la problematică, ce apropie caracteristicile perioadei de costumbrismul spaniol (Manolescu 1990: 179), perspectivismul, modificările imaginii în funcţie de unghiul de percepţie se numără printre temele şi strategiile predilecte ale prozatorilor vremii, servind adesea ca punţi de legătură între opţiunile estetice şi cele ideologice. Problematica spaţiului depăşeşte astfel cadrul jurnalelor, al notelor, al impresiilor sau al consemnărilor voiajere şi se repercutează şi înspre ficţiune, în fiziologie, în nuvelă sau în roman.

Oricum, însuşi jurnalul de călătorie reprezintă o formulă de discurs eteroclită, compozită, combinând sau alăturând în varii amalgamuri şi miscelanee supunerea atentă şi probă faţă de realitate cu afirmarea subiectivităţii, balansând pe intervalul dintre textul pragmatic, referenţial şi ficţiune. „Taxonomia, aici, pare o vânătoare a păsării albastre" – scrie Florin Faifer (1993: 7). Şi totuşi, încercările de a stabili câteva tipuri fundamentale de discurs voiajor în intervalul paşoptist şi postpaşoptist n-au lipsit.

Cea mai frecvent invocată este distincţia dintre călătorii „iluminişti", precum antemergătorul Golescu, Asachi, Cipariu sau Bariţ şi cei „romantici", precum Alexandrescu, Russo, Alecsandri. Distincţia e preluată de Mircea Popa, de exemplu, pentru a reliefa trăsăturile particularizante ale peregrinilor transilvăneni: „Ei sunt prin excelenţă iluminişti, iar nu romantici", „scriu întâi de toate din necesităţi practice imediate şi nu pentru a face cu bună ştiinţă artă", „călătoresc interesat, cu ochii şi urechile aţintite la tot ce le poate fi de folos în ţară", astfel încât „totul, prin urmare, se subordonează ideii de instrucţie" (1980: 265-266).

Pentru Mircea Zaciu, principalele direcţii ale etapei 1808-1865 – „una didactică, alta a «călătoriei artistice, literare»" – „îşi revendică bipolaritatea şi în orientarea de substanţă: „autohtoniştii" şi „exoticii"; ori tipologic: „anticarii" sau „arheologii" şi „contemporanii", „reporterii" actualităţii" (1973: 152). Liniile de demarcaţie se întretaie însă la tot pasul, cum autorul însuşi e dispus să admită: „Amestecul de atitudini şi tipologii nu este nici el exclus" (*idem*). Un spirit prin excelenţă didactic, precum Asachi, e în egală măsură

interesat, călătorind oficial la Petersburg, de informaţia istorică, dar şi de modelul de societate contemporană, cu instituţiile şi aşezămintele ei, construite prin reformele imperiale. Perspectiva nu e nici „arheologică", nici „reportericeascâ", lipsindu-i iniţiativa exploratoare atât în direcţia trecutului, cât şi în cea a prezentului, ci mai curând „funcţionărească" – dacă termenul n-ar suna atât de dizgraţios –, de proces verbal de constatare. Didacticii suferă în general de meteahna privirii responsabile, oriîncotro şi-ar arunca ochii, trăsătură ce persistă la diferiţi autori, la un *self-made man* ca Filimon şi chiar la un temperament atât de mobil şi la un intelect atât de flexibil precum întâlnim la Codru-Drăguşanu. Profesionalizarea călătoriei şi a discursului adiacent – dările de seamă ale lui Bolliac, periplul arheologic al lui Odobescu – prezintă avantajul unei anume limpeziri a raporturilor dintre călător şi „mandatul" în baza căruia acesta îşi efectuează voiajul şi, mai ales, consemnarea. Pentru rafinarea schiţelor tipologice sunt de luat în considerare criterii mai numeroase, ce se sustrag ordonărilor simetrice, aşa cum procedează, spre exmplu, Marian Popa (1972), analizând datele de vârstă, de temperament şi de cultură ale călătorilor, obiectivele şi scopurile călătoriei. Chiar şi Florin Faifer (1993), cel ce relevă utopia strădaniilor taxonomice, se foloseşte de coordonate similare în ordonarea materialului cercetat, de-a lungul întregului secol al XIX-lea românesc, îmbogăţind repertoriul în special în sfera categoriilor tematico-stilistice: călătoria parodică, umoristică, alegorică, în trecut, în vis...

„Depărtarea şi apropierea, fără doar şi poate, îşi au rolul lor în naraţiunea de voiaj, ale cărei invariante şi variabile exprimă şi înlesnesc, în dialogul lor, manifestările subiectivităţii" – e de părere Florin Faifer (*idem*: 9). Aş adăuga că, pe lângă conturarea timbrului personal în percepţie şi în expresie, cumpănirea între „aici" şi „acolo" pune în evidenţă mărcile intersubiectivităţii. Jocul distanţelor variază în raport cu atâţia parametri, încât categorisirile nu pot apărea decât ca aproximări provizorii.

Ce este, aşadar, „aici" şi ce este „acolo" în proza vremii? Unde se produce ruptura în continuumul spaţial, atunci când el e luat în antrepriză de condeiul literaţilor?

Mă interesează doar în subsidiar felul în care se prezintă diverse spaţii în universul prozastic, fie că e vorba despre peisaje naturale, despre localităţi, despre grădini publice, despre incinte arhitectonice monumentale sau despre încăperi private. Atenţia mea se îndreaptă prioritar către unghiul din care toate acestea sunt privite sau sunt oferite privirii. La nivelul discursului, „aici" înseamnă ceea ce este dat ca nemijlocit accesibil, aflat în sfera cunoaşterii comune, pe când „acolo" trimite către o lume a mirării, a insolitului, a construcţiei imaginative.

Se poate lucra, spre a urmări avatarurile în comunicare ale cuplului de deictice spaţiale, cu o combinatorie simplă, pornind de la o opoziţie de bază, să

zicem, între „familiar" şi „nefamiliar", pe cele două niveluri ale discursului, tematic şi rematic, referenţial şi expresiv, „ce" şi „cum" : familiarul ca familiar, nefamiliarul ca familiar, familiarul ca nefamiliar şi nefamiliarul ca nefamiliar. În realitate, lucrurile nu par să fie chiar aşa de simple. Întâi de toate, cui îi revine punctul de plecare şi cui cel de sosire : autorului, naratorului, naratarului, cititorului ? Drumeţiile la mănăstirile oltene, la schitul Durăului sau la Hangu iau proporţiile marii aventuri. Să fie dilatarea impresiilor rodul unei experienţe genuine, nu tocmai obişnuite, pare-se, pentru cei care au încercat-o, sau intervenţia meşteşugită a naratorilor pentru a obţine un anume efect de lectură scontat ? Îi zărim pe Alecu Russo, pe Alexandrescu sau pe Codru-Drăguşanu autoportretizându-se în postura exploratorului unei *terra incognita*, în gesturi şi atitudini frapant asemănătoare. La vederea Pietrei Teiului, cel dintâi se repede jos de pe cal şi-şi scrijelează cu cuţitul numele în stâncă, „ca un adevărat turist care a cercetat Şviţera, ţara turnurilor, şi ca un om care ştie pe de rost pe Dumas" (1970 : 292). Alexandrescu şi tovarăşii săi de drum nu uită nici ei să-şi încrusteze numele în peştera Polovragi „pe o coloană care lucea de mii de steliţe" (1985 : 247), prilejuind poetului cugetări despre vremelnicia lucrărilor omeneşti. Lui Codru-Drăguşanu „ciceronele" care îi însoţeşte pe turişti în peştera lui Iorgovan îi pune la dispoziţie „necesarele scripturistice" pentru săvârşirea aceleiaşi operaţiuni (1956 : 110). Ceremonialul conchistei, deja instituţionalizat, devine piesă obligatorie a pelerinajului. Cei câţiva kilometri de la Iaşi la poalele Ceahlăului sunt, oricum, mai lungi decât drumul bătut al Parisului. *Hic sunt leones*. Alecu Russo îşi creează un alibi de autenticitate, teoretizând pe marginea distanţelor subiective ce brăzdează spaţiul călătoriei. Aproape le sunt tinerilor moldoveni ai vremii Italia cu oraşele ei, cu golful Neapolelui şi cu Vezuviul sau Elveţia cu Alpii şi cu lacul Leman. „Mai mult, noi, oameni fericiţi, abia răsăriţi la faţa pământului, ne-am dus să ne plimbăm trândăvia ori nefericirile până şi prin pădurile feciorelnice ale Lumii-Nouă ; şi după ce am străbătut o parte a lumii, după ce am grămădit atâtea nume de oraşe şi atâtea poziţii geografice, numai ţara noastră nu ne-o cunoaştem, ţara noastră, care, după gazeta zilei, ar fi măsurând 500 de mile pătrate" (1970 : 273). Poza exploratorului în spaţiul lăuntric are un transparent tâlc moralizator şi se vrea totodată o formulă de captaţie. Relaţia dintre familiar şi nefamiliar implică negocierea unui sistem de aşteptări şi de presupoziţii, presupus sau construit.

4.1.2.1. Lesne de cunoscut

Prezentarea familiarului în haina sa obştească pare să contravină nu numai noimei literare – cu asupra măsură într-un veac ce propulsează spectaculos dezideratul originalităţii –, ci şi eficienţei jurnalistice. La ce bun să spui lucruri de toţi ştiute ? Textele dovedesc însă contrariul.

Perioadele agitate, dinamice, care trec printr-un proces rapid de erodare şi de dislocare a reperelor par a avea nevoie mai mult decât altele să se recunoască cu limpezime în produsele lor simbolice. Alături de funcţia imaginativă a beletristicii, rezervată, într-o primă instanţă, aproape exclusiv poeziei, proza îşi asumă menirea de a produce „tablouri", „icoane", de a şlefui „oglinzi" ale lumii imediate. În răsfrângerea lor cititorul va întrezări chipuri şi situaţii cunoscute, îşi va dezmetici şi ascuţi simţul orientării, îşi va preciza atitudinile, îşi va conştientiza apartenenţa de grup, raporturile cu ceilalţi, identitatea socială, culturală, temperamentală, caracteriologică. Instrumentul predilect al acestei cartografieri a realului îl constituie, în deceniul premergător revoluţiei, fiziologiile.

Lărgirea bruscă a publicului cititor, în intenţie şi în fapt, face posibil şi cerut un tip de discurs care, cum bine remarcă Titus Moraru, „se adresează omului obişnuit căruia îi place să-şi recunoască în lectură contemporanii" (1972 : 76). Viaţa răsfrântă şi recirculată în textul tipărit lărgeşte şansele şi modalităţile de participare în sfera publică. Fiziologiile sunt, într-un fel, preambulul „proclamaţiilor", al „chemărilor" de mai târziu. În contrapondere cu elevaţia şi idealitatea lirismului, ele aduc în prim-plan, pentru prima oară, banalul cotidian (*idem* : 69-72). De bună seamă însă, locul comun, generalitatea răsştiută, oferind satisfacţie chiar şi unei perspicacităţi somnolente, se compensează nu numai prin frăgezimea subiectului, martor, de regulă, al unor vremuri în schimbare, ci şi printr-o serie de trucuri specifice genului.

Pe de o parte, fiziologia operează consensual. Ea nu închipuie, nu descoperă, mărginindu-se doar să identifice, să claseze, să selecteze şi să arate. Prestaţia comunicaţională se face „cu materialul clientului". Pe de altă parte însă, tăietura în cunoscut particularizează, deformează, insolitează. Provincialul lui Negruzzi e cules din galeria chipurilor cotidiene, chiar dacă nu poate fi zugrăvit „întocmai cum îl vedem când ni-l aduce poşta sau harabagiul judan de-l trânteşte liop ! pe paveaua Iaşilor" (I, 1974 : 243). „Figura lui e lesne de cunoscut", vădind „un *nu ştiu ce* care face a fi destul să-l vezi ca să-l cunoşti, şi să ghiceşti din ce ţinut soseşte, sau din ce bortă iese" (*idem, s.a.*). Ceea ce nu împiedică a fi prezentat, din capul locului, drept o arătare „curioasă" şi „originală". Îngroşarea caricaturală, anecdotica merg mână în mână cu simularea observaţiei pe viu – „Vezi pe acest flăcău tomnatic (...) ?", „Cine e acesta ce a să deie piste noi cu droşca ?" (243, 244). Tot astfel amuzamentul, distanţarea ironică, interferează cu seriozitatea – adesea trucată – a procedurilor analitice : detectarea însemnelor – „Şuba de urs, arnăutul şi ciubucul sunt cele trei neapărate elemente a boierului ţinutaş" – şi a însuşirilor caracteristice – „... provincialul e fudul din născare şi *evghenis* din cap pân-în coadă" (*idem, s.a.*).

În replica sa la fiziologia semnată de Carl Nervil, Kogălniceanu îşi asumă, la modul ludic, împins până spre burlesc, mina doctă a analistului profesionist, pretext pentru o delectabilă etalare caricaturală a panopticului societăţii

moldoveneşti. Definirea noţională, inventarierea varietăţilor, selectarea, prin excludere, a categoriei reprezentative, sunt puse pe armătura logică a unei argumentaţii strânse şi riguroase, marcate cu emfază academică. Kogălniceanu îşi construieşte discursul, aparent, la vedere, indicându-i cititorului fiecare pas de străbătut: „Dar întâi să ne înţelegem", „Ar fi un lucru foarte greu pentru noi dacă...", „Departe de noi nebunească pretenţie...", „Tot ce putem face...", „Pentru ca să putem ajunge (...) noi vom începe dintâi..." (I, 1974: 67). Dublul contrast, stârnit atât prin colocvialitatea stilistică, în răspăr faţă de morga intelectuală afişată, cât şi prin retorismul unor grandilocvenţe suspecte – „Ar fi o sarcină mai presus de puterile noastre şi vrednică de a fi numărată între cele douăsprezece fapte eroice a voinicului Ercul" (*idem*) – deconspiră jocul maliţios. „Analiza adâncă" promisă de autor (68) desenează arabescuri ironice pe canavaua socială a lumii moldave: ţinutaşul preumblat deja de mai multe ori prin capitală „nu-i nici copou, nici ogar", sustrăgându-se clasificărilor, omul de duh „zboară peste deşertăciunile şi dobitociile ţinuturilor", cinovnicii, amploaiaţii „sunt lipiţi de nişte aţe ale cărora vârfuri se trag în Iaşi", cei născuţi în capitală şi strămutaţi la ţară se categorisesc drept *provincializaţi* („fui, ce scârnav nume!"), iar boierii cu stare pot zice cu drept cuvânt: „Iaşii nu sunt în Iaşi, ci sunt unde suntem noi" (68-70). Subminarea seriozităţii discursului devine tot mai vizibilă. Înainte de a se lepăda şi de ultima clasă tipologică – provincialul evghenist, „biped curioz" portretizat deja de Negruzzi –, analistul dedică damelor o secvenţă de raţionamente galante, potrivit cărora cele frumoase şi tinere „sunt din născare iaşence", cele îmbătrânite aşijderea „pentru *hatârul* trecutei lor frumuseţi", iar cele slute se osândesc a rămâne „vecinică şi nestrămutată proprietate a provinciei, acum şi pururea şi în vecii vecilor" (70, *s.a.*). În perindarea alaiului de tipuri sociale, unuia singur i se cuvine deplină sobrietate. Referindu-se la ţărani, Kogălniceanu consideră că cea mai mică glumă pe seama lor ar fi „o nelegiuire". Tonul devine grav, patetic, în rezonanţă cu convingerile adânci ale autorului.

Fiziologia se plasează prin înseşi regula ei de gen în proximitatea comună autorului şi cititorului. Ea tinde să confere deja ştiutului pregnanţă, încapsulând policromia descriptivă în conture apăsate. Ideea formaliştilor ruşi despre împrospătarea percepţiei prin tehnicile de insolitare ale literaturii i se potriveşte de minune. Trebuie însă adăugat că, în cazul fiziologiei, percepţia rămâne de la început până la sfârşit aţintită dincolo de lumea textului, în cotidian.

4.1.2.2. Graniţi aventuroase, transgresări cuminţi

Ne-am aştepta ca, cel puţin în prima parte a veacului trecut, cea mai adâncă despicătură în uniformitatea spaţiului să se caşte între lumea „dinăuntru" şi cea „din afară", între lumea de acasă şi cea a străinătăţii, în special apusene.

„Zguduitura" pe care i-o provoacă lui Dinicu Golescu (Călinescu 1982: 79) expediţia spre Vestul civilizat se amplifică în următoarele decenii în zguduirile resimţite local la impactul tot mai alert dintre două tipuri de civilizaţie. Mărturiile privitoare la raporturile dintre autohtonie şi străinătate sunt însă ceva mai nuanţate.

Ion Codru-Drăguşanu notează în epistolarul său pe 1838 curiozitatea modului în care „românii transalpini, sau munteni" denumesc călătoria înspre Austria „înîntru". Lucrul acesta ar dovedi, crede peregrinul, „că România au fost dedată de a depinde de undeva şi că a depins cândva de Austria", după cum ardelenii zic, atunci când trec munţii, „mă duc în ţară, adecă în România" – ceea ce nu-l împiedică însă câtuşi de puţin pe peregrin să vadă în sejurul muntean un prim şi şocant contact cu străinătatea. Dar această inversare topografică, cât se poate de sugestivă în privinţa asimilării unui model mental al centrului şi periferiei – „cu tot dreptul Europa cultivată se poate numi «întrul» şi ţările barbare «afară»" – se împlineşte mai degrabă în năzuinţă, pentru că altminteri drumul spre centru e încă o „excentricitate", până acolo încât „în Bucureşti, cine a fost «înîntru», apoi câştigă vază şi se arată cu degetul, ca cum ar fi de altă specie" (1956: 64).

Dintre neajunsurile care măresc distanţa şi adâncesc şanţul ce înconjoară spaţiul autohton, precaritatea transportului şi vămile cu formalităţi şi carantine de care nu scapă nici feţele cele mai simandicoase sunt cel mai adesea pomenite. Grigore Lăcusteanu relatează un episod în care Niculae Mavros, „aventurier grec" şi „spion al Rusiei", ajuns inspector al carantinelor din amândouă Principatele, îl opreşte pe Ştirbei Vodă, întors de la Constantinopol în august 1849, să debarce în portul Brăila. Incidentul se soldează cu căderea în apă şi înecul unuia dintre aghiotanţii domneşti. Zelosul funcţionar, chemat de vodă să dea socoteală, aruncă vina pe alţii (Lăcusteanu 1991: 115-117). Altora trecerea unei graniţe le poate apărea ca o înfruntare... ideologică. Cerându-i-se vamă pentru ţigările pe care le avea cu sine la intrarea în Franţa, Heliade gesticulează şi (sau) comentează exorbitant: „N-am vrut să dezonorez Franţa plătindu-i libertatea gusturilor mele. Ar fi însemnat s-o trădez ca pe o târfă căreia-i cumperi plăcerile." Final: „Făcui, aşadar, cadou ţigările funcţionarilor de la vamă" (Heliade 1975: 41). În anii '60 ai veacului romantic traversarea frontierelor e înfăţişată deja, în spirit modern, ca un calvar birocratic. Aşa apare, de exemplu, debarcarea în portul Sulina, aflat sub controlul Comisiei Europene a Dunării, în *Convorbirile economice* ale lui Ion Ghica: „Am petrecut mai toată ziua alergând pân noroi de la vamă la căpitănia portului şi de la poliţie la vamă; mi-am împodobit pasportul gratis cu mai multe peceţi decât putusem aduna în călătoriile mele de opt ani în Europa şi în Asia; vameşul mi-a examinat cu cea mai adâncă conştiinţă tot ce aveam în geamantan, în sac şi în cutii; căuta

negreşit ceva ; dar fiind om discret, n-a voit să-mi spuie ce se silea să găsească" (Ghica, II, 1970 : 30-31). Hotare în spaţiu, punţi peste timp, semnalând un complex autohton al insularităţii, pe care istoria a ştiut să-l hrănească generos. I s-a răspuns, deloc sporadic, printr-o tehnică a conversiei, preschimbând frustrarea izolării în orgoliul diferenţei. Să trecem.

Chiar o linie de hotar imaginară, ca în Focşaniul parte moldovenesc şi parte muntenesc, unde controlul paşapoartelor se face „în uliţa mare în mijlocul târgului" (Ghica, I, 1967 : 247), ar fi fost înainte de revoluţie „nestrăbătută ca zidul ce desparte China de celelalte imperii ale lumei" (Alecsandri, IV, 1974 : 338). Poetul relatează cum pe la 1845 voiajurile între cele două Principate erau văzute ca evenimente de excepţie, de pe urma cărora „curajosul călător" depăna vreme lungă auditoriului de baştină „minuni" despre „traiul *muchelef*" sau, după caz, „*gospodăria*" boierilor de prin părţile vizitate. „Am avut un unchi – adaugă Alecsandri într-o notă de subsol – care, în vremea guvernării lui Kiseleff, fiind exilat pe trei luni la Bucureşti, a vorbit toată viaţa lui de acea împregiurare şi a fost considerat de contimpuranii lui ca un soi de *hagiu*" (*idem* : 338-339, *s.a.*). Din perspectiva ineditului, a aventurosului, evocă şi Ion Ghica, într-o scrisoare din 1881, peripeţiile unei *Călătorii de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848* (I, 1967 : 245-253). Căpitanul de la bariera capitalei muntene, aflând că drumeţul se îndreaptă spre Iaşi, îl întreabă : „Să nu fie peste graniţă ?" (*idem* : 246).

Chiar dacă hotarele de odinioară, materiale sau spirituale, impun un salt abrupt şi îndrăzneţ dintr-o parte într-alta, experienţa încercată de călătorii români în străinătate se traduce cel mai adesea în consemnări voiajere dezamăgitoare sub aspectul surprinderii alterităţii. E greu de spus în ce măsură călătorilor români – minţi luminate, altminteri – de pe la mijlocul veacului trecut le lipseşte instrumentarul sau apetitul spre a înţelege lumea Celuilalt. Probabil preocuparea identitară, atât de apăsată, obturează interesul faţă de diferenţe. În locul experienţei genuine, a curiozităţii pentru nou, pentru nemaiîntâlnit, prozatorii vremii nimeresc frecvent, cu voie sau fără voie, calea contrară, cea a domesticirii insolitului. Cazul cel mai evident este acela al numeroaselor însemnări de călătorie peste hotare care deşteaptă azi o stânjenitoare impresie de experienţă *manqué*, de incapacitate funciară de a intui „distanţele", de a sesiza diferenţele sau de a le transpune în cuvânt. Didacticismul, raţionalismul, utilitarismul ecranează impactul „străinătăţii", vlăguit în scheme mentale prefabricate. Maeştrii tranşării necunoscutului de dincolo de graniţe rămân de bună seamă ardelenii, chiar atunci când în ei răsună vibraţia celebrelor uimiri golesciene.

Aşternându-şi notaţiile sub forma unor scrisori trimise din călătoria sa din tinereţe în capitala Munteniei, Timotei Cipariu se arată conştient atât de dubla adresă, privată şi publică, a misivelor sale, cât şi de orientarea scrierii în funcţie

de aceasta: „...scopul mieu nu este a te înştiinţa de lucruri ce se întâmplă în toate zilele pe la noi, ci mai vârtos de altele interesante şi pentru alţii" (1972: 88). O atare expunere de intenţii e tipică pentru peregrinii transilvăneni, care optează în majoritate pentru formula epistolară (Mircea Popa 1980: 267).

E de aşteptat ca juneţea şi lipsa de experienţă în călătorii să stimuleze prospeţimea impresiilor. Într-adevăr, lui Cipariu Bucureştiul îi apare ca „un oraş colosal" (*idem*: 120), cu deschidere perspectivală până către culmile înceţoşate ale Carpaţilor (? !). Perindarea caleştilor şi toaletele damelor în promenadă la *Fierăstrău* i se par „neasemănate, şi mie, până atuncea, niciodată întru acea măsură ivite la vedere" (113). Picturile bisericii de la *Colintina* i se arată atât de măiestrite, „cât asemenea a vedea nu mi s-au întâmplat" (114). Insolitul impresiilor trece însă anevoie în cuvânt, excepţie făcând searbedele enunţuri declarative. Îi stau împotrivă nu numai neajungerea limbii, cu care filologul se luptă din greu, ci şi îndărătnicia ţelurilor asumate, atât ca drumeţ, cât şi ca reporter, focalizarea rigidă a intereselor prospective, tirania aşteptărilor inflexibile şi, *last but not least*, o vădită neputinţă de a se situa comod în situaţia de comunicare creată.

Mare parte a acestui arsenal de blocaje persistă şi în însemnările mai târzii ale periplului lui Cipariu în Italia. Sentimentul „datoriei" ghidează deopotrivă opţiunile de itinerar şi selecţia consemnărilor. Conştiincios, Cipariu bifează traseele obligatorii, motivate fie cultural, fie turistic. Nu-l supără că nu apucă să zărească decât crâmpeie din lacul Como, „nu atâta frumuseţea, cât şi clasicitatea locului fiind motivul împingătoriu de a-l vizita" (151). În Braşov se lansează în aventura unei ascensiuni pe *Tâmplă* la căderea serii pentru că „să nu văz io, ardelean, ce streinii dintr-alte ţări nu-ş[i] pregetă de departe a călători numai să vază, ar fi fost o lenevie carea în veci nu mi-o aş fi putut ierta" (102). Primejdioasa escaladă, cu riscul ruperii grumajilor, izbuteşte şi Cipariu se simte „ca o pasăre" alergând pe culmea dealului către vârf. Aici descoperă un zid în ruine, despre care nu pregetă să noteze că „pre alocurea" era înalt de un stânjen, „iară pre airea încă şi de o jumătate de cot numai, lăţimea fiind preste tot ca de 2 coţi". În faţa ochilor i se deschide panorama „carea Engel în «Istoria Ţării Rom[âneşti]», la pag. 142, aşa de frumos o descrie" (103-104). Aventura îşi frânge gâtul în măsurători şi trimiteri bibliografice.

Obsesia exactităţii, a informativităţii aglomerează sufocant repertoare toponimice de-a lungul itinerarului, ore de plecare, ore de sosire, ore de parcurs, indicaţii meteorologice. Lumea nouă se traduce în vidul semantic al numelor, în abstracţia cifrelor, a unităţilor de măsură, în calendarul ploilor şi al înseninărilor. Mergând la teatru, Cipariu consemnează programul spectacolelor, preţul biletelor, distribuţia de la A la Z, chiar şi numărul lojei în care a stat. O paradă militară e mai generoasă pentru condei, fiindcă descrierea bucată cu bucată a

pieselor ce compun uniforma se acomodează lesne principiului inventarului. Altminteri filologul e interesat întâi de toate de inscripţiile bisericeşti şi nu uită mai niciodată să pomenească prezenţa sau absenţa acestora. Ironie a sorţii, în această preocupare se întrevede maniera predilectă de luare în stăpânire a necunoscutului, prin transcripţie. Încercările de descripţie sfârşesc nu o dată în abdicări – chiar şi înainte de a începe: „Sţena de acolo nu este lesne de a o însemna" (113), „Ah, nu poci să-ţi descriu!" (122). La Veneţia, călătorul află chip să se derobeze: podoabele ei arhitectonice „le-au descris alţii mai bine decât aş putea io" (138). Tentativele de zugrăvire fac recurs la instrumentarul stereotip al comparaţiilor livreşti. Oraşul dogilor pare a fi ridicat de însuşi Neptun (133). Văzut de pe puntea corabiei, arată „ca o altă Venere ieşită din spumele mării" (136). De altminteri, călătorul deja mai experimentat din 1852 ajunge să îşi expliciteze sistemul propriu de a face faţă noutăţii, bazat pe „judecată" şi circumspect faţă de „impresii": „Întâiele impresiuni adeseori sunt înşelătoare, pentru că totdeauna sunt superficiali, şi Veneţia e un ce care nu suferă nicicum superficialitatea, altmintrea eşti espus a-ţi schimba de o mie de ori judecata" – delict, pare-se, neiertat (136). La Milano cere iarăşi răgaz, „să-mi reculeg ideile de atâtea impresiuni venite una peste alta" (147).

Slaba receptivitate faţă de necunoscut se vădeşte de asemenea în dificultatea călătorului de a surmonta aşteptări contrariate. Veneţia îl cam dezamăgeşte, în comparaţie cu alte oraşe italiene care îi fac „o impresiune mai familiară". Dărăpănarea cetăţii apelor nu corespunde cu ideile de-acasă: „aici, după aşteptarea mare, la întâia vedere, văzând atâta decadenţă, mă înfiorai" (141). Până la sonetul eminescian sau la nuvela lui Thomas Mann mai e cale lungă. Călătorul de la mijlocul veacului nu-şi abandonează bagajul pe drum. Dezamăgirea îl îndeamnă pe Cipariu să vadă în Veneţia coşcovită, amestecată şi agitată un al doilea Bucureşti – „dacă e iertat a asemăna ce e mare cu ce e mic" (*idem*). Domul din Milano păcătuieşte la rândul său împotriva ideii preconcepute. „Splendoarea, eleganţa şi materia" sunt, concede privitorul, „colosale", cât despre partea gustului, ca şi fratele său gotic mai mic, Sf. Ştefan din Viena, „poate să placă nemţilor, ca oarece naţionale, ci anevoie altora, de alte naţiuni". Şi iarăşi scuze – „de-mi va fi iertat a-mi da cu părerea" – şi abdicări – „descrierea ei a vi-o însemna ar fi de prisos" (147).

Să nu fim însă nedrepţi cu Cipariu, ale cărui scrieri de călătorie le-am folosit ca eşantion ilustrativ. Blocajele şi deturnările care survin în explorarea *de facto* sau scripturală a necunoscutului aparţin ambianţei epocii. Exemplificări din Asachi, Alecsandri, Bolintineanu, Kogălniceanu, Codru-Drăguşanu, Filimon şi câţi alţii s-ar întinde mult peste marginile răbdării. „Acolo" este, la urma urmei, un construct mental, care se conturează prin elaborări succesive. Percepţia „naturală", „spontană" a alterităţii e la rândul său o frumoasă prejudecată. Mai că-ţi vine să-i dai dreptate lui Cipariu privitor la „superficialitatea" impresiilor.

Un caz spectaculos este acela al *Călătoriei în Africa* efectuate şi consemnate de Alecsandri. Catalogat, pe bună dreptate, drept unul dintre voiajorii noştri de cea mai pură coloratură romantică în paleta atât de amestecată a timpului, poetul suferă prea puţin de inhibiţiile scopurilor, planurilor, proiectelor, misiunilor, datoriilor ş.a.m.d. „Adevăratul călător e acela care, când porneşte la un drum, îşi propune să meargă unde l-ar duce fantazia lui, astăzi spre răsărit, mâni spre apus, astăzi pe mare, mâni pe uscat. Iar cât pentru acela care se jertfeşte de bunăvoie unui ţel întocmit după harta geografică, acela îl socot un curier însărcinat de a se purta pe sineşi ca pe un pachet dintr-un loc într-altul" (IV, 1974: 76). Citatul merită să fie reprodus în întregime, pentru că o mai categorică delimitare de tipul „iluminist" rar se găseşte în proza română de la mijlocul veacului. Fereastra deschisă spre mare ademeneşte închipuirea către reverii voiajere. „Câte ţărmuri frumoase am vizitat, fără a mă mişca de pe jilţ!" (*idem*: 195). Lunecarea corabiei pe ape deşteaptă dorinţa zborului „peste hotarele orizontului", către ţărmuri necunoscute (210). Plimbarea în port, pe lângă navele ancorate, aţintind drapelele aninate de catarge, iscă hărţi imaginare şi atracţia magnetică a colindării lor: India, America, Anglia, Spania, Norvegia, până la enigmaticul Ceilon. „... La Ceilan!... Mă mir, zău, cum de mă aflu încă în Europa!" (208).

Călătoria spre Africa purcede şi ea din hazardul întâmplărilor mărunte şi nostalgia spaţiilor inaccesibile. Deznodământul este însă cu totul altul decât cel aşteptat. Poetul şi companionul său, un turist englez, „dezgustaţi de Tetuan, sătui de Africa", nu mai ştiu cum să se întoarcă mai iute (280). „Hosanna! iată-ne iar în Europa civilizată!", chiuie poetul când la prova se iveşte din nou stânca Gibraltarului (289). Se încheie astfel o experienţă ratată, inaccesibilă şi, pe de altă parte, nedorită pentru ochiul europenesc, nutrit cu imagini de *Halima*, cu „saraiuri măreţe şi aurite", „grădini feerice cu basinuri de mamură" (237), cu „cadâne frumoase, care devin hurii pe ceea lume", cu vreo „fiică a Orientului, luminând cristalul apei cu albimea formelor sale rotunde" sau cu „visuri de amor în tăcerea nopţilor, sub razele melancolice ale lunei" (279). Înghesuită pe calapodul antinomiei civilizaţie *versus* barbarie, Africa nu mai e „acolo", o altă lume, ci o versiune degradată până la grotesc şi caricatural a celei de „aici". Insolitul e bornat cu varietăţi de imagerie animalieră, pe cât de agresivă pe atâta de primitivă, ce împânzesc întregul jurnal de călătorie: „bipezi" care „au o aparenţă mai animală decât patrupezii" (arabi pe cămile, 263), vorbire „ce seamănă de departe cu lătratul unei claie de dulăi" (272), ce aduce a „ţipete de curcan şuierat" (289) sau care „imitează la perfecţie lătratul unui şacal" (278), „un negru nalt, gros, spătos, păros, cumplit de uricios, care îmi cere *tohan*, tutun, apoi îmi mulţămeşte rânjindu-se grozav şi sărind ca un orangutang" (272-273), o căpetenie „zâmbind graţios cu o rânjire de hienă" căreia drumeţul i se închină „deşi în gândul meu îl tratez de cioroi" (278) etc.

4.1.2.2.1. Ba e raţiune !

Ajunşi la acest aspect, al stilemelor cu valoare de deictice spaţiale, aş vrea să mă opresc asupra unei „figuri" de primă importanţă în prelucrarea impactului cu necunoscutul: comparaţia. Pun ghilimele pentru că, în cazul experienţei alterităţii, comparaţia nu mai e doar un trop, acoperind structuri textuale mai largi şi funcţionând ca schemă mentală de descriere, definire, clasificare şi, mai ales, evaluare. „Dar cum puteam, ochi având, să nu iau aminte, luând aminte, să nu aseamăn, asemănând, să nu judec binele şi să nu pohtesc a-l face cunoscut compatrioţilor miei?" – se întreabă retoric Golescu (1990: 3-4). *Comparaison n'est pas raison ?*

Jurnalele de călătorie abundă în comparaţii. Se compară peisaje naturale, oraşe, clădiri, parcuri, opere de artă, fizionomii, obiceiuri, mentalităţi, credinţe, instituţii, idiomuri, evenimente, personalităţi, caractere, mâncăruri, dansuri, proverbe, vorbe de duh, etnii, categorii sociale, trepte ale civilizaţiei, maniere... E timpul să mă opresc, lăsându-i pe jurnalierii de-acum un veac şi jumătate să continue o înşiruire ce nu poate fi altminteri decât haotică. Se poate compara la urma urmei orice cu orice: anunţurile de cereri şi oferte de lucru din ziarele pariziene cu Târgul Cucului la Sânta Vinere în Bucureşti (Drăguşanu 1956: 163), englezescul *„O ! ies !"* sau *„hau"* cu „caracteristicul *îhî* şi cu poznaşul *elei* al românilor" (Alecsandri IV, 1976: 1974) ş.a.m.d. Cât priveşte relevanţa comparaţiilor, se pot distinge două mari tipuri: cele care marchează deosebirea şi cele care, dimpotrivă, pun în lumină asemănarea. Cei doi parametri comportă o serie de nuanţări, atât cantitative – mai mult sau mai puţin... –, cât şi aspectuale – dintr-un anume punct de vedere...

„Muierea cea proastă, cu haină de zece fiurini, de stambă curată şi croită frumos; şi doamna cea de nobleţe şi bogată, cu rochie sau de maldehi, sau de croază, sau de percal, curate şi croite pe trup frumos, făr' de a avea pe rochii cutiia lui Bucur, cu toate feţele de panglici, care sunt de preţ de 50-60 de fiurini. Cine vor vedea pe acelea de mai mare neam din Viena şi pe ale noastre, pe cele de al treilea mână, vor socoti pe vieneze de sărace, şi pe acestea ale noastre stăpânite de lux, milioniste. Iar adevărul este cu totul împotrivă: căci acelea au destul, dar hainele împestriţate nu le plac. Iar ale noastre sunt destul de sărace, căci toată marfa să ia pe răboj, până începea a-ş pune moşiile la mezat, dar sunt stăpânite groaznic de lux" (Golescu 1990: 35). Comparaţii de acest tip, contrastive, formează paradigma dominantă a jurnalelor care iau „Evropa civilizată" drept model demn de propăvăduit celor de acasă. Presiunea doctrinară a acestei optici – *ex Occidente lux* – pune în umbră multitudinea de faţete ale însuşirii noului prin asemănări şi deosebiri. Este nevoie întâi de toate de abandonarea centrului perspectival fix pentru a ieşi din dialectica strâmtă a

afirmaţiei şi a negaţiei. Lucrul acesta se observă la călătorii care ştiu „să uite", măcar şi intermitent, de unde vin şi unde se vor întoarce, dând frâu liber motivaţiilor personale: curiozitatea, dorinţa de a se instrui, de „a se poli", dorul de ducă, plăcerea aventurii, sentimentul libertăţii.

Cel care se apropie cel mai mult, în răstimpuri, de condiţia de „cetăţean al lumii" este de bună seamă Ion Codru-Drăguşanu, „primul care îşi învinge inhibiţia tradiţională în faţa străinătăţii, prin superioara acceptare a condiţiei sale" (Mircea Anghelescu 1988: 132), călător de vocaţie – „Dorul meu e să colind lumea şi să-mi adun esperiinţă" (1956: 164) –, *piccaro* ce însuşi se compară când cu „Gil-Blas al lui Santiliana" (*idem*: 59), când cu „un adevărat yankee" (207), flatat şi amuzat să treacă drept „Monsieur l'Oriental" (122) şi nu mai puţin atent la avantajele pe care i le dau fesul grecesc şi „pantalonii cu cute de catifea roşie" (176) în lumea apuseană, clamându-şi orgolios, ca pe-o nobleţe scăpătată, titulatura de „literat român" (156), rectificând-o însă în aceea de „june literat ungur" atunci când interesul o cere: „*«Mundus vult decipi, ergo decipiatur»*. O masimă, bine că nu prea morală, dară aci, ca în multe alte împrejurări sigur era de rigoare" (220). Revizuirile şi remodelările la care funcţionarul public ardelean va fi supus experienţa genuină a tânărului colindăreţ (Cioculescu 1977: 223-224; Georgeta Antonescu 1983: în special 38-39, 53-56; Paul Cornea 1990: 121) mi se par, sub aspectul imaginii de ansamblu a călătorului şi a felului său de a călători, neglijabile. Distanţarea în timp şi fixarea în spaţiu par mai curând să-l fi ajutat pe Drăguşanu să intuiască mai limpede privilegiul de care s-a putut bucura, singularitatea parcursului formativ străbătut. În menţinerea strategiei de adresare epistolară către un consătean ignorant într-ale călătoriei, e posibil ca autorul să fi strecurat ceva din orgoliul singurătăţii sale.

Pentru peregrinul transilvan, „aci" variază după împrejurări, după voia sorţii şi a inimii, după cât a văzut, aflat, cercetat şi înţeles până „acum". Bântuind, vreme de treisprezece ani, pe trasee încrucişate, între Londra şi Petersburg, ajungând nu o dată să declare „iată-mă, amice, iară în Parişi unde acum sunt ca acasă" (221), Codru-Drăguşanu este călătorul român de la mijlocul veacului care izbuteşte cea mai spectaculoasă relativizare a punctului de referinţă în impresiile lui de drum, cea mai suplă dialectică a confruntării dintre cunoscut şi necunoscut. Cantitativ, o analiză statistică ar arăta predominanţa netă a comparaţiei de similitudine asupra celei contrastive. În cea de a doua categorie se includ cu precădere comparaţiile plurale, din mai multe spaţii geografice şi culturale, sau cele binare, în care termenii comparaţi nu se mai referă la „noi" şi „alţii", ci, în numeroase rânduri, la „alţii" şi „alţii", fie că e vorba de englezi, francezi, italieni, nemţi sau ruşi. Influenţat, ca şi Filimon de altminteri, de moda definirii fizionomiei popoarelor, Codru-Drăguşanu e atras de perspectiva alcătuirii unui mozaic al civilizaţiilor străbătute, asupra căruia revine în

repetate rânduri, retuşând, adăugând, înlocuind. Lumea de acasă îşi pierde în bună măsură privilegiul de a servi drept pivot al întregii construcţii, apărând adesea inserată ca piesă a mozaicului. Comparaţia de similitudine împlineşte în acest context funcţii felurite, slujind drept instrument euristic, spre a face mai lesne de înţeles cititorului vreun aspect nefamiliar lui, stabilind echivalenţe relevante, adesea cu substrat moralizator, punând în lumină coincidenţe surprinzătoare, neaşteptate, declanşând persiflări decomplexante sau devenind pretext de virtuozităţi ludice. Jurnalul de călătorie al lui Drăguşanu dezvoltă cele mai ingenioase şi mai flexibile strategii de atragere a cititorului în aventura unei cunoaşteri pluriperspectivale, pornind de la poziţia ingrată a naratarului netrecut dincolo de împrejurimile localităţii natale Drăguş.

Peregrinul explicitează rostul euristic al comparaţiilor folosite: „Ca să mă poţi pricepe, voi cam compara lucrurile cu ale noastre transilvane, precât adecă mi-s şi acelea cunoscute" (93). „Lazzaronii" din Neapole sunt prezentaţi drept „trocarii napolitani". Pentru edificare, călătorul adaugă: „Dacă nu ştii ce-s trocarii întreabă un braşovean şi-ţi va spune" (185). Exoticele *Fighi d'India* sunt „fructe de cact, care cresc ca la noi urzicile şi scaii" (187), iar Ludovic XI e trecut, cu un zâmbet ironic pesemne, drept „o specie de Ţepeluş Vodă" (258). Pentru referinţe culinare, Drăguşanu are la îndemână analogii poliglote proprii mediului de origine. *Rizotto di Milano* şi *polenta con uccelli* îşi găsesc echivalentul aproximativ în *magyar káposzta, sächsisch kampest*, „adecă varză acră cu râncezeală" (74).

După şocul emoţional al trecerii Carpaţilor, drumeţul găseşte temeiuri de liniştire: „Afară de cetăţi nu e mare diferenţă între Ungaria şi Ţara Muntenească. Tot acel şes neted ca şi preste Carpaţi, tot acele colibe scunde şi rău coperite, ca şi în România, pretutindeni" (69). Şi în moravuri se întrevăd destule similitudini, tot negative: „Magnaţii maghiari, ca şi boierii români, merg de-şi delapidă averea în ţări străine" (90). Sărăcia nu ocoleşte nici un colţ de lume, doar că, remarcă Drăguşanu, la noi nevoiaşii sunt de aflat jos în bordeie, iar la Paris sus în mansarde (149). Înmormântarea săracilor în metropola franceză îl face să se gândească la datinile şi legile de acasă, unde pomenile sau „statutul decuriale" al saşilor ascund probabil aceeaşi indiferenţă faţă de dispariţia celor sărmani (150). Frapante îi apar drumeţului o serie de trăsături comune detectate în spaţiul italian. „...Şi matrozii italieni cred ca românii noştri în vrâcolaci" (179), dintre „porturile cele mai pitorice" napolitane, „ale muierilor parte mare seamănă cu ale femeilor române ardelene, ba şi limbagiul aduce bine cu cel românesc" (184). În cimitirul Campo Santo, călătorul aude o „mătuşă bătrână" cântând „o arie curat de «frunză verde» românească" (198). La Petersburg, de Paşti, junele odinioară cuprins de tentaţii monahale (124), deprins apoi cu năravuri de liber cugetător, cârteşte împotriva ritualismului ortodox excesiv: „Cu toate m-aş împăca, însă mă mir cum la Petropole, chiar

ca şi la noi pre sate, se salutează lumea cu «Christos a înviat» pre strade. În timpul de azi aceasta ar ajunge să se mărginească în beserecă" (218-219). Asemănările cele mai bogate şi mai profunde sunt descoperite între Ardeal şi Elveţia: „În proporţiune mai mică, Transilvania seamănă foarte cu Elveţia" (208). Drăguşanu revine asupra comparaţiei la a doua călătorie în ţara lacurilor, dintr-un unghi socotit de Alecu Russo, în *Piatra-Teiului* (1970: 284), loc comun: „Catena munţilor Voghesi, cari aduc câtuva cu Carpaţii noştri" (*loc. cit.*: 232). De data aceasta, apropierile sunt asamblate şi sistematizate într-o amplă digresiune – „...ci caută să-ţi dau încă o paralelă între Elveţia şi Transilvania" –, sprijinită pe ideea influenţei condiţiilor de mediu asupra vieţii politice şi sociale: „După instituţiuni, ca şi după natură, seamănă ţările amândouă şi aşa mi se pare că natura singură condiţionează instituţiunile" (234). Convergenţele helveto-române trec însă dincolo de registrul doct şi filozofard, pe terenul mai voios al zeflemelei. Ciudăţenia turnului cu două orologii din Berna, fiecare ridicat, zice-se, pentru a cinsti pe câte un bărbat de seamă al oraşului, îi prilejuieşte vizitatorului un comentariu ce merită să fie reprodus *in extenso*: „Aşadară vezi, dulcele meu, că pre timpul când într-un sat vecin cu noi, oua lupul în pod, în altul trecea mânzul drept căprioară şi din al treile locuitorii scoteau luna cu cârligul din fântână şi în cetatea capitale elveţiană consiliul municipale, compus din adevăraţi «înjugă-urşi» o făcură buzoienească cu orologiile lor monumentale, încât Europa cu drept le strigă gură de Târgovişte". La care literatul cu veleităţi filologice glosează în note de subsol: „A face buzoienească, va să zică: prost, ridicol, fără cap" şi „Gura de Târgovişte: hohot mare, batjocură, deriziune" (234).

Ieşirea completă din paradigma comparaţiilor „centriste" o dau frecventele confruntări între trăsături ale diverselor civilizaţii străine întâlnite, în special punerea în paralel – combinând adesea formula contrastivă cu cea analogică – a celor aflate şi descoperite despre „franci" şi despre „anglii" (131; 143). „Pictorul măiestru" – zice Drăguşanu pentru a-şi justifica amestecul de laudă şi de critică, practicat cu metodă – „luminează părţile tabelului său, însă, spre a face efect, nu cruţă nici umbra, unde e necesară" (255). Un sinoptic de caracteriologie etnică, enumerând „muscalul", „francul", „anglul", „italul" şi „ispanul", se încheie cu întrebarea: „Noi oare cu ce ne-am putea mândri?" (121). Alteori recursul la metodă antrenează pofta de joacă. Ipostazele justiţiei în ţări diferite sunt descifrate glumeţ prin speculaţii onomastice, interpretând *ad litteram* expresii precum *tablă judiciară, lit de justice* şi *divan* (155-156). Mergând cu diligenţa de la Boulogne la Paris, drumeţul meditează despre caii de poştă englezi, germani, francezi şi români. „Aşa, făcui comparaţiune" (144-145), conchide analistul mersului cabalin pe meridianele Europei. Să se ştie!

Aş mai dărui câteva rânduri unui alt caz interesant de subminare a alterităţii: notele de călătorie în Spania ale lui Kogălniceanu. „Fără a vrea, când am intrat

în Castilia, m-am crezut în ţările rumâneşti şi îndeobşte în Orient. Orizontul, felul culturei, tipul şi portul lăcuitorilor, tabiile de care îngiugate cu boi, totul îmi aducea aminte de Orient" (I, 1974: 502). Se adaugă vorbele de salut, cântecele populare, darul improvizaţiei, banditii – „Căci în Spania, ca şi în România, banditii sunt fiii poetici a poporului" (502) –, drumurile de munte şi drumeţii care le străbat călări, aidoma cu „muntenii noştri scoborându-se din Carpaţi şi mergând la iarmarocul din Fălticeni", pietrele sau crucile de lemn ce mărginesc calea, lipsa birturilor (502), fascinaţia comorilor, fanfaronada andaluză asemeni celei a focşănenilor, complimentele (503), desfătarea poveştilor – „Şi, lucru curios, multe aceste poveşti au o mare analogie cu acele a românilor, care dovedesc că au aceeaşi baştină" (507) –, *aquadores*, purtătorii de apă, precum în România herarii ţigani (509), cântăreţii cărora li se lipesc *piecetas* pe frunte „ca scripcarii la noi", poporul spaniol care „n-are trebuinţă de guvern; el se ocârmuieşte, ca şi românii, singur; căci guvernul este numai spre a-i face rău" (523). Surpriza mereu încercată de tânărul călător de a i se revela în celălalt capăt al Europei necontenite reminiscenţe ale lumii de-acasă se contopeşte afectiv într-o intensă simpatie, o familiaritate care îi alină puseurile nostalgice, iar ideatic într-un soi de teorie a ariilor laterale, cu dezvoltări de comparatistică folclorică şi istorică, ce premerg demersurilor erudite ale unui Odobescu sau Hasdeu. „Crează-mă, am o simpatie pentru Espana, o iubesc ca ţara mea, îi sunt foarte îndurător pentru metehnile sale" (501) – se confesează autorul notelor de voiaj, „îmi place şi iar îmi place" (503). Peregrinările pe tărâmurile hispanice când îi aduc aminte de Agapia şi de Văratic (506), când îi dau iluzia că s-a strămutat în şesurile Putnii (533). Cât despre partea teoretică, „Istoria Spaniei samănă cu istoria tutulor ţărilor meridionale a Europei; şi mai ales cu România biruită de romani" (523). Kogălniceanu încearcă în altă parte să convingă că în compoziţia etnică a spaniolilor intră şi o componentă slavă, ca la români. „Ordinele militare" medievale sunt şi ele asemănătoare (500). Destinele istorice ale ambelor popoare sunt marcate de influenţa islamului, „arabi, care au domnit în Spania supt nume de mori, în România supt nume de turci" (502). Nu e de mirare că poveştile amândurora sunt atât de apropiate, probabil înrudite (508). Descoperirea Orientului în Occident, a aproapelui în departe dă ea însăşi nota de insolit a acestor însemnări. „Aici" şi „acolo" se definesc, am mai spus-o, într-un sistem de aşteptări.

4.1.2.3. Exotism prozaic?

Lăsând de o parte stereotipele uimiri didactice, surprinderea insolitului ca atare, detectarea nefamiliarului în ruptura perspectivală care îl separă, îl înstrăinează de obişnuinţele perceptive şi cognitive deţin o pondere alarmant de mică pentru o epocă atinsă de febra explorării. Filonul raţionalist, al acaparării

necunoscutului cu prudenţa paşilor mici, precumpăneşte vădit, după cum în comunicare se face simţită prevalenţa intenţiei de a traduce, a efortului de a intermedia. Călătorii vremii arareori îşi iau cutezanţa de a-i spune cititorului „urmează-mă". În însemnările lor de călătorie, ei se simt încă legaţi de cordonul „centrului de control", asemeni astronauţilor dirijaţi de la sol.

Apariţia insolitului are adesea un caracter eruptiv, ca un accident de parcurs. Aceasta e impresia pe care o lasă, de exemplu, episodul vizitării Vezuviului de către Asachi, în *Fragment din memoriile călătoriei unui român din 1808*. Discursul se personalizează brusc într-o măsură cu totul neobişnuită pentru conştiinciosul arhivar al propriilor pelerinaje. Evenimentul suirii vulcanului şi al coborârii în crater e redat într-un straniu amestec de impetuozităţi descriptive sau narative şi searbede acribii factologice. „Aice omul păcătos şi poate face o idee de a sa viitoare locuinţă în iad; sunete tunătoare te asurzesc, aerul mefitic îngreuiază răsuflarea, şi omul tremură cu spazmotica clătinare a pământului" se învecinează cu nelipsitele pedanterii informative: „Craterul avea forma unui con rătezat dar răsturnat, adecă la baza de sus (gură) era lat cu un diametru ca de 500, iar la fund ca de 100 palme" (II, 1981: 438-439). Să-i dăm Cezarului...

În chip simptomatic, explorările lumii autohtone sunt în genere mai marcate de sentimentul surprizei decât voiajurile peste hotare. Va fi contribuit la aceasta şi modul de a călători, de regulă mai precaut, în străinătate – hazardul, rătăcirile ascut simţul excepţionalului –, dar şi un anume imbold propagandistic, amintit deja, de a îndemna spre cunoaşterea de sine – rătăcirile pe potecile patriei sunt, nu o dată, trucate; şi, nu în ultimul rând, sărăcia mijloacelor expresive, restricţionate de prejudecata fidelităţii faţă de obiect. Exotismul se infiltrează mai degrabă în nuvelistică, în subiect, personaje sau decor – ca în *Buchetiera...* lui Alecsandri –, în măsura în care proza de ficţiune nu e ea însăşi tentată mai mult de autohtonizări. Terenul cel mai propice rămâne poezia, cum elocvent demonstrează comparaţia între *Conrad* al lui Bolintineanu şi însemnările de călătorie ale aceluiaşi. Insolitările din proza voiajeră de peste hotare sunt rare şi destul de palide. Iată de pildă imaginea Vienei din vârful catedralei Sf. Ştefan, în versiunea lui Ion Codru-Drăguşanu: „Casele din Vindobona sunt înalte ca munţii, stradele ca neşte crepături între stânci şi locuitorii – să-ţi spui şi despre dânşii – buşguie, pedeştrii, epeştrii şi în trăsure de toată specia, aşa de îndesat cât cugeţi acum, acum, se turtesc unii pre alţii, ce totuşi nu se tâmplă!" (1956: 68). Interpolarea cu funcţie fatică trădează grija faţă de chemarea la ordine, iar finalul aduce cuvenita liniştire. Mai lesne motivate sunt insolitările în linie caricaturală, prin exagerare. „Galopul infernale produs despre ziuă" la un bal parizian arată privirii „3000 de dezmetici săltând în fuga mare în giurul orchestrului, ca nişte demoni bătuţi cu biciul şi fripţi cu smoală fiartă". Naratorul se simte dator cu o întărire: „Aceasta merită să vii den marginea lumei spre a-o vedea" (*idem*: 152).

Pe ansamblu, colecţia nefamiliarului nefamiliar e dezamăgitoare. Premisele îi sunt evident defavorabile. Europa e, în ultimă instanţă, o patrie înstrăinată – că tot de la Râm ne tragem –, iar Orientul, fascinantul şi detestatul Orient, urcă şi coboară ca mareele pe tărâmul autohton.

4.1.2.4. Departele de aproape

Mult mai incitantă este, în proza vremii, insistenţa cu care cunoscutul este defamiliarizat, transpus într-o perspectivă inedită. Procedeul se leagă pe de o parte de tema identitară – de preocuparea, mijind din prima jumătate a veacului trecut, de a arăta că civilizaţia şi cultura românească au un ce specific, că suntem diferiţi, deosebiţi, distincţi, aparte, altfel, speciali ş.a.m.d. –, pe de cealaltă de perspectivismul care capătă la noi o turnură ceva mai pragmatică decât cea pe care i-o dăduse filozofia iluministă, deconstruind prejudecăţile localiste în *Călătoriile lui Gulliver* sau în *Scrisorile persane*. Literaţii vremii au toate motivele să se îngrijească de modul în care apare „ţăranul de la Dunăre" în ochii „celuilalt", dat fiind că acest trafic de imagine e sortit să aibă consecinţe imediate de primă mână, nu numai în plan cultural, ci şi politic. Totodată însă, în tradiţia veacului al XVIII-lea, privirea dinafară e încărcată cu virtuţi euristice.

„Străinul" vizitator al unor meleaguri autohtone e un topos venerabil al vremii, în dublă ipostază, cea slabă, bemolată – insul venit din alte locuri, în alternanţă, atunci când contactul e pasager, cu „călătorul" sau cu „drumeţul" sau cu persoana a II-a desemnând cititorul în ipostază de tovarăş de drum – şi cea tare, a excursionistului de peste hotare. „Nimic nu e mai urât decât oraşul Iaşii pentru un călător străin," – începe nuvela lui Negruzzi *Au mai păţit-o şi alţii* (I, 1974 : 47) – „mai ales dacă nu are un nume cu *de* la început şi e încurcat în trebi ce nu-l lasă a cultiva cunoştinţa locuitorilor semicivilizaţi, din care se alcătuieşte populaţia acestei capitale". „Ori din ce parte vine străinul la Iaşi..." – deschide Alecsandri periplul său imaginar în capitala moldavă (IV, 1974 : 77). „Străinul ce merge la Borsec trebuie să-şi reguleze ceasurile după un nou sistem" (*idem* : 172). Astfel de transferuri perspectivale marchează, de regulă, momentul unui prim contact, înrudindu-se prin aceasta cu „cea întâi impresie" a provincialului năucit la vederea de departe a turlelor ieşene (Kogălniceanu I, 1974 : 71-72). Ulterior punctul de vedere este trecut naratorului sau naratarului – sau amândurora. Procedeul, menit să sensibilizeze atenţia cititorului, devine în *Balta-Albă* de Alecsandri principiu compoziţional, urmărit cu consecvenţă până la capăt.

La mijlocul veacului, Alecu Russo deplângea faptul că e nevoie de autoritatea străinătăţii pentru a deştepta în noi înşine interesul şi mândria pentru cele ale noastre (1970 : 275). Cam în acelaşi timp Drăguşanu nota, fără nici o nuanţă recriminatorie, despre cunoaşterea propriului în raport cu celălalt, că „indigenii nu-s în stare a te lumina, numai străinul face observaţii mai fine" (1956 : 217).

Ceea ce Russo considera un viciu de mentalitate îi apărea lui Drăguşanu ca un principiu firesc – şi, cel puţin din unghiul său de vedere, benefic – al cunoaşterii. Relatarea lui Alecsandri concertează subtil ambele alternative, adăugându-le o a treia, circumstanţială.

Balta-Albă e scrisă în urma şederii poetului la tratament, în 1847, fiind publicată pentru prima oară în „Calendarul pentru români" al lui Asachi. Retipărirea schiţei în „România literară" în 1855, sub titlul *24 de ceasuri la Balta Albă*, este precedată, în 1854, de o versiune franceză, după toate probabilităţile în tălmăcirea autorului, în paginile revistei „Illustration". Modificările aduse în textul românesc cu prilejul transpunerii lui în franceză atestă o certă intenţie propagandistică (Georgeta Rădulescu-Dulgheru, în note la Alecsandri IV, 1974: 734-735). Nu este exclus ca principala opţiune naratologică a versiunii prime, aceea de a încredinţa relatarea unui călător francez descins pentru întâiaşi dată pe tărâmuri româneşti, să fi prefigurat în oarecare măsură ideea adresării textului către un public occidental. Într-un regim similar de dublă adresabilitate par să fi luat naştere şi scrieri în limba franceză ale lui Alecu Russo din preajma revoluţiei. Dacă *Piatra-Teiului*, scrisă de pe poziţia declarată a unui „moldovan ruginit" (1970: 274), se angajează într-o dispută polemică privind „străinomania" ce nu lasă prea multe dubii privind destinaţia sa către publicul autohton, dacă *Soveja* are un caracter personal şi localist atât de marcat încât pare să fi vizat un cititor în cunoştinţă de cauză cu împrejurările celor narate, *Iaşii şi locuitorii lui la 1840* conţine indicii care fac plauzibile ambele adrese. Aspectul monografic al scrierii, ambiţionând, în aparenta sa dezordine, o tratare larg informativă a subiectului, referirile ocazionale la impresiile unor călători străini – Girardin, La Battu (*idem*: 307) –, insistenţa detalierii unor informaţii strict locale – de exemplu, despre saloanele ieşene (324-326) –, în general, distanţarea perspectivei prin intermediul comentariilor auctoriale lasă să se întrevadă cel puţin tendinţa lui Russo de a depăşi condiţionările imediate ale unei audienţe autohtone. Pe de altă parte, critica severă a moravurilor ieşene contemporane face destul de improbabilă o intenţie propagandistică, iar avertismentele finale ale textului – „cel care poate să audă adevărul fără să se supere a şi pornit pe drumul înţelepciunii" (335) – lansează un mesaj lipsit de echivoc: *de te narratur fabula*.

Balta-Albă este o povestire în ramă, schemă adesea folosită în epica vremii, de la structuri textuale restrânse precum epistolele lui Negruzzi – *Reţetă, Pentru ce ţiganii nu sunt români, Pâcală şi Tândală* – la povestiri de mai largă cuprindere – *Istoria unui galbân*, de exemplu –, nuvele – *Mateo Cipriani* – sau chiar romane, de dimensiuni mai mici – *Serile de toamnă la ţară* – sau mai mari – *Mistere din Bucureşti*.

Preambulul naraţiunii propriu-zise din *Balta-Albă* conturează un spaţiu dialogic înăuntrul căruia se cuvine situată întreaga relatare ulterioară. Detaliile

scenografice nu sunt lipsite de tâlc. Convivii stau lungiţi pe divanuri, „înarmaţi de ciubuce mari, carele producea o atmosferă de fum vrednică de sala *salamlicului* a unui paşa" (Alecsandri IV, 1974 : 179). În această ambianţă orientală, cine mai ştie cât de plauzibilă în raport cu stilul de viaţă al tineretului bonjurist din epocă, se află şi „un tânăr zugrav franţuz", proaspăt sosit pe meleagurile româneşti. Conversaţia stârnită în jurul oaspetelui, pe ton de badinerie, anticipează câteva din dominantele tematice ale povestirii pe care acesta o va depăna : distanţa ce separă cele două civilizaţii, presupunerile şi expectativele legate de explorarea noului teritoriu, sentimentul „descoperirii" – „ca un nou Columb" –, accentul pus pe impresiile personale – „eu însumi" –, în fine, bizareria experienţei încercate – „partea cea mai curioasă din călătoria mea" (*idem*).

Să-l lăsăm însă pe franţuz să-şi povestească liniştit aventura şi să urmărim, dincolo de fapte, numai componentele de ordin perspectival. Ar rezulta de aici un eventual algoritm al textului, cu ajutorul căruia am putea construi, la o adică, o sumedenie de relatări similare. Să ne debarasăm deci de tot ce ţine de prezenţa lumii descrise, reţinând doar textura în care aceasta e recompusă. Renunţ la semnalarea punctuală a fiecărei trimiteri, spre a nu ne împiedica în nesfârşite paranteze, rugând cititorul să mă creadă pe cuvânt sau, dacă nu, să verifice cu creionul în mână de-a lungul întregii povestiri, nu prea lungă altminteri (179-193).

Avem de a face, în *Balta-Albă*, cu o triplă perspectivă : cea dintâi, precumpănitoare, a „franţuzului" însuşi ; cea de a doua, a modului în care localnicii îl privesc pe călătorul străin ; cea de a treia, a unor intermediari ocazionali, care încearcă să pună în acord păţaniile şi intuiţiile excursionistului cu cunoaşterea de sine a oamenilor locului.

Să începem dar cu cea dintâi. „Intriga" peripeţiilor vine din însuşi imboldul şi motivele călătoriei : „ţălul meu", „un dor nemărginit de ştiinţă", „curiozitatea mea" : o postură iniţială uşor pedantă, deschisă însă către neprevăzut şi aventuros. Avem ca protagonist şi povestitor un drumeţ înarmat cu un redutabil arsenal de presupoziţii şi de aşteptări : „eram încredinţat că...", „îmi închipuiam deci...", „gândeam că...", „speram să...", „sperările mele", „mă pregăteam a...", contrariat la tot pasul de impresiile încercate : „de când sunt nu mi-am închipuit...", „era menit a-mi răsturna toate ideile mele asupra...", „în loc de cele ce gândeam...", „în loc de..." (în dublu exemplar). Adăugaţi-i călătorului o suită de nedumeriri iscate de cele văzute şi trăite : „nu înţălegeam ce însemna acele enigme", „nu puteam înţălege...". Pe de altă parte însă drumeţul nu abdică lesne de la „ţăl", fiind predispus către grabnica (re)formare a opiniilor, a convingerilor, chiar cu tentă de certitudini : „rămăsei încredinţat" (x 2), „mă încredinţam", „adâncă încredinţare". Ce folos însă, pentru că şovăielile, contrarietăţile nu-i dau pace : „nu ştiu", „simţiri de îndoială", „fără a şti lămurit",

„nu ştiam cu siguranţie", „se vede că...". Impresiile, convingerile au o consistenţă iluzorie: „mi se părea că..." (îndoit), „mă făcură să mă cred în altă lume", „mă silea să mă cred...", „mă socotii...", „vis a închipuirei". Stările sunt schimbătoare: „mă făcu să blăstăm impresiile de voiaj", „admirarea poetică ce mă cuprinsese deocamdată, se prefăcu într-o grijă, vară primară cu spaima", modificând permanent perspectiva: „uitasem acum că mă găseam într-o parte a lumei în care, cu câteva ceasuri mai înainte, visasem...", „uitasem de tot că mă aflam în fundul Evropei, pe marginea Orientului". Tăria „impresiilor" (întreit) este marcată în special de incongruenţe – „simţiri deosebite şi împotrivitoare", „ce revoluţie s-au făcut în crierii mei" – şi de surprize: „efectul noutăţii acestor lucruri asupra unui străin".

Reacţiile emoţionale şi volitive ale celui pus ades în încurcătură – „poziţia mea", „poziţie destul de critică" – sunt la rândul lor oscilante: „furie", „mă făcură să mă liniştesc", „mă gândeam ce o să mă fac", „spăriet", „mă hotărâi", „nu-mi pierdui cumpătul", „înarmându-mă cu răbdare". Iată acum şi repertoriul general – desigur, incomplet – al atitudinilor: „mirare", „mirare nemărginită", „uimire plăcută", „mă pătrunseră de mirare şi de bucurie", „rămăsei încremenit...", „încântare neaşteptată", ce poate fi îmbogăţit cu gama calificativelor substantivale sau adjectivale referitoare la lumea descrisă: „minune" (x 3), „curiozităţi", „fantasmagorie nepricepută", „cea mai poznaşă comedie de pe faţă pământului", „original" (x 3), „bizar", „curios", „ciudat", „neaşteptat", „estraordinar", „încântat" (fermecat). Aş mai adăuga, măcar pentru respectul cantităţii, împătritul epitet „sălbatic", acordându-se, în context, cu tonalitatea celorlalte calificative. Completaţi acum, în registrul tematic, cu elementele corespunzătoare acestor reacţii: „amestec", „lucruri nepotrivite", „contrasturi", „adunătură", „amestec de toate contrasturile". Folosiţi cu precădere structuri sintactice deliberative, de felul „pe de o parte... pe de altă parte", marcaţi alternanţele – „când... când..." –, disjuncţiile – „sau... sau..." –, presăraţi cu o mulţime de „dar..." şi „însă...", accentuaţi prin construcţii consecutive – „atât de... încât" – şi prin adverbe predicative – „într-adevăr" –, în fine, punctaţi ritmul narativ cu termeni ai precipitării – „deodată", „de iznoavă". Puteţi folosi, în registrul stilistic, aluzii livreşti hiperbolizante precum Babilon, Ninive, Halima. Cât priveşte regimul de adresare, nu uitaţi să menţineţi pe tot parcursul contactul viu cu auditoriul, solicitându-i imaginaţia, reflecţia, creditul: „Închipuiţi-vă, domnilor", „închipuiţi-vă" (x 2), „nu poate cineva să-şi închipuiască", „şi-aşa veţi putea lesne închipui...", „înţălegeţi prea bine, domnilor", „vă las dar să gândiţi, domnilor", „credeţi-mă". Adăugaţi din belşug interogaţii către auditoriu – sau către sine – spre a mări coparticiparea.

Să trecem acum la cea de a doua perspectivă, punând protagonistul în poziţia de a fi la rândul său observat de către ceilalţi: unul „începu a râde" sau „îşi

ţinea şoldurile de râs", alţi spectatori „care fusese faţă la această întâmplare comică, zicea hohotind: *neamţo dracoli*", un altul „se zbuciuma de râs pe cal", cineva „se închină zâmbind", altcineva „începu a râde ca un urs" (?!), „unul din tovarăşi mi le tălmăcea, râzând", „domnilor, zise râzând stăpânul vremelnic acelei case". Drumeţul nu numai că va deveni conştient de ridicolul la care se expune – „espresia comică a figurei mele" –, dar se va contamina şi el de amuzamentul general: „începui a râde ca un nebun".

Să stăm acum puţin şi să socotim: străinul e ignorant, dar dornic de cunoaştere, plin de prejudecăţi, dar receptiv, naiv, dar perspicace, contrariat, dar preocupat de a înţelege, speriat, dar decis, pripit, dar tenace. Pentru cei care cunosc deja lucrurile cu care el vine în contact pentru prima oară, reacţia lui este fără excepţie ilariantă. Prin privilegiul familiarităţii, cea de a doua perspectivă intensifică pitorescul anecdotic, însă nu e lipsită de o anume superficialitate şi chiar suficienţă. Ea vede la *„neamţo dracoli"* numai o faţetă a personajului, fără „dar" şi fără „poate". Spre a face dreptate protagonistului, puteţi intercala discret o a treia perspectivă, de mediere. Ea va justifica întrucâtva ignoranţa – „un târg, în sfârşit, cu totul necunoscut Evropei" –, prejudecăţile – „o lume ce în ochii d-tale pare a fi sălbatică" –, contrarietăţile – „aici ne găsim în împărăţia contrasturilor celor mai originale", ce „produc un efect neînchipuit atât ochilor cât şi mintei" –, izbutind să deturneze chiar şi naivitatea pe un făgaş mai productiv: „o lume vrednică de a deştepta închipuirea d-tale de artist". Cât despre spaimă, puteţi face din acest erou mediator şi un salvator ocazional. Mai important însă decât toate apare antidotul pentru pripeală. Din perspectiva acestui terţ, însăşi lumea întâlnită de străin se cuvine cumpănită din unghiuri diferite: ea şochează, fără doar şi poate, printr-un aer de sălbăticie, dar „are soiul ei de civilizaţie deosebită". Evitaţi totuşi să transformaţi intermediarul într-un *raisonneur*, păstrând intervenţia lui expeditivă, fulgurantă. Altminteri riscaţi să blocaţi pluriperspectivismul întregii construcţii şi nu veţi mai putea nicicum încheia cu o nedumerire provocatoare: „... nu ştiu nici acum dacă Valahia este o parte a lumei civilizate sau de este o provinţie sălbatică!".

Balta-Albă prezintă una dintre cele mai meşteşugite instrumentări ale perspectivei narative în proza vremii – cam mecanică, e drept, dar ingenioasă şi foarte bine strunită. Ea dăruieşte cititorului autohton o libertate de opţiune surprinzătoare în raport cu standardele epocii. Este străinul capabil să vadă şi să judece civilizaţia de tranziţie a Principatelor mai bine decât localnicii? Da şi nu. Privirea din afară e mai proaspătă, ceea ce înseamnă deopotrivă mai naivă şi mai pătrunzătoare, prilej de amuzament, dar şi de reflecţie pentru cititor. Critica se îndulceşte, făcând loc îndemnului către un efort comprehensiv.

Alegerea lui Alecsandri are un triplu suport, ideologic, afectiv şi stilistic. „Alecsandri n-a avut o concepţie unitară asupra vieţii", nota Ibrăileanu (1984:

87), în maniera sentenţioasă caracteristică. Formula acreditată de criticul ieşean, „un junimist patruzecioptist" (*idem*), reinterpretată ulterior diacronic de către Lovinescu – „un paşoptist raliat târziu la junimism" (1972: 329) –, ar explica numeroasele inconsecvenţe şi contraziceri din opera lui Alecsandri, ca şi „superficialitatea criticii sale sociale" (Ibrăileanu, *loc. cit.*). Cât priveşte textul de care ne ocupăm, ar fi mai nimerit să constatăm ambivalenţa acestuia, cu rezultate evident benefice. Pluriperspectivismul adoptat încearcă să intermedieze între critica xenomaniei pe de o parte şi elogiul „modelului european" pe de alta. Obsesia identitară, marcantă fără doar şi poate pentru „naţionalismul" lui Alecsandri – în sensul de veac al XIX-lea al termenului, aşa cum îl foloseşte de altminteri şi Ibrăileanu, *op. cit.*, 105-109 –, câştigă şi ea de pe urma strategiei textuale. O civilizaţie de amestec capătă contur propriu din unghiul bizareriei, al insolitului, satisfăcând astfel insaţiabilul complex al diferenţei, al alterităţii, al specificului. În plan afectiv, *Balta-Albă* reflectă sentimentele amestecate ale mai multor tineri literaţi după revenirea din Occident pe tărâmurile natale. Vibraţia patriotică interferând cu amarele deziluzii, cu dificultăţile de reacomodare, cu un sentiment al marginalităţii, al înstrăinării faţă de cei de acasă sau chiar cu regretul după meleagurile părăsite se regăseşte, în diferite forme, la Kogălniceanu, la Alecu Russo, ceva mai târziu la tânărul Odobescu, la Alecsandri însuşi. Elita intelectualităţii româneşti, în formare în anii premergători lui 1848, ia deja asuprăşi povara istorică a unei situări indecise, contrariate, în raport cu civilizaţia de provenienţă, amestecând patriotismul cu sentimentul depeizării, activismul cu eşecul acoperirii distanţelor sociale, utopia cu resentimentul, logica concretului cu proiecţiile fantasmatice.

Ieşind din Iaşi şi îndreptându-se spre munţii Moldovei, Alecu Russo aruncă în urmă „un rămas bun acestui târg pe care-l iubesc şi-l urăsc" (1970: 276). Stilistic, regăsim o ambivalenţă similară în „retorica în doi timpi" a prozatorului Alecsandri. „Călătorul romantic", peregrinând la voia întâmplării şi a fanteziei, nu scapă vreun prilej de a-şi amenda propriile efuziuni, în *O primblare la munţi* de exemplu, prin contraefectul distanţării glumeţe, autopersiflante şi demitizante.

4.2. Ficţiuni

Am avut deja prilejul să remarc că proza românească de până la „Junimea" acoperă o arie mai largă decât cea pe care o rezervăm astăzi „scrierilor de ficţiune" şi că adesea ea prezintă forme amalgamate sau intermediare în raport cu proza non-ficţională (de tipul naraţiunilor istoriografice, de pildă) sau cu

proza expozitivă, non-narativă (de tipul studiului, al eseului, al dezbaterii, al pledoariei, în general, al textelor de factură descriptivă sau argumentativă). Lipsa de „invenţie epică" a producţiilor literare ale timpului este evidentă şi a fost în repetate rânduri comentată şi explicată. Este această trăsătură o consecinţă a aptitudinilor sau a intenţiilor scriitorilor sau ar trebui mai degrabă privită într-un context mai larg, vizând însuşi statutul ficţionalităţii în acea perioadă?

Dacă azi chestiunea ficţionalităţii se bucură de un interes proeminent, prin ceea ce se scrie, se citeşte sau se doreşte a fi citit sau prin discuţiile teoretice asupra specificului literar, nu acelaşi lucru se întâmpla în vremea premergătoare „Junimii". Aceasta nu înseamnă, desigur, că scriitorii şi publicul lor ar fi ignorat natura de plăsmuiri imaginative a scrierilor beletristice – la care se referă, de altfel, şi improvizaţiile de critică sau de teorie literară ale vremii. Deosebirea dintre situaţia actuală şi cea de acum un veac, în ce priveşte ficţionalitatea literară, constă, pe de o parte, în gradul de conştientizare a conceptului, pe de alta, în delimitarea sferei lui de aplicaţie. Mai clar: azi avem la dispoziţie un arsenal bogat de teoretizări explicite – poetice, logico-semantice, pragmalingvistice etc. – ale rolului jucat de ficţionalitate în literatură. Nimic comparabil, sub acest aspect, al articulării conceptuale, în veacul trecut.

În al doilea rând, punctele de vedere contemporane asupra ficţionalităţii tind să-i acorde acesteia statutul de trăsătură fundamentală, definitorie, a literaturii: fie, uneori, în exclusivitate, fie, alteori, dimpreună (sau în alternanţă) cu „dicţiunea", cu modul particular de a întrebuinţa limbajul în beletristică. O atare pletoră de studii ale ficţionalităţii, ce se ostenesc şi ne ostenesc, nu o dată, nuanţând cu arguţie precepte de venerabilă autoritate, e departe de a fi dat o limpezire definitivă chestiunii. Abundenţa şi varietatea abordărilor dezvelește însă, fără doar şi poate, un loc sensibil şi sensibilizează la rându-i nervul reflecţiei pe teme literare. Dihotomia ficţional/non-ficţional e una din formulele privilegiate de punere în discuţie a problemelor centrale ale literaturii: natura, esenţa, graniţele şi vecinătăţile acesteia. Altfel arată lucrurile în veacul trecut. Ficţionalitatea ori stă sub semnul unei „tăceri semnificative", ori e luată în seamă, de pe poziţii uneori flagrant contradictorii, prin prisma unui cod normativ supraetajat – clasic, romantic, realist, naturalist – sau a unor rigori de gen care-i conferă atribute caracteristice. Elogiul romantic al imaginaţiei, faimosul deziderat al „neîncrederii voluntar suspendate", balzaciana „concurenţă a stării civile", inepuizabila normă aristotelică a verosimilăţii, recomandarea atât de insistentă a „observaţiei", chiar a „studiului" lumii reprezentate, corespondenţa „tipurilor" şi a „caracterelor" cu „imaginea societăţii" şi „natura umană", maioresciana „înălţare impersonală" şi „felia de viaţă" naturalistă răsfrâng conturele ficţionalităţii în nenumărate irizări, pentru care pare să lipsească un focar de convergenţă. Nebulozitatea normei ficţionalităţii e încă şi mai accentuată în spaţiul învederat sincretic al culturii româneşti de secol al XIX-lea.

Până la „Junimea", ficţionalitatea are încă un statut precar în literatura noastră. Pentru legitimarea ei deplină e nevoie ca literatura să devină o instituţie autonomă, care să gireze asupra propriilor practici discursive, lucru care nu se va definitiva până către sfârşitul veacului al XIX-lea.

Se poate totuşi observa cum, chiar în absenţa unei norme „tari", lipsite de echivocuri flagrante, funcţionează în proza românească pe intervalul de care mă ocup, aproximativ 1830-1870, modalităţi ale ficţionalizării relativ omogene. Atât din lectura textelor, cât şi din reacţiile critice contemporane, se poate constata o tendinţă destul de apăsată de ancorare în preceptele fidelităţii faţă de „obiect", de respectare a „adevărului" lumii de dincolo de text. Lucrul acesta n-are de ce să mire, de vreme ce emanciparea literarului e încă în curs. Istoria, călătoria – timpul şi spaţiul – iată cele două pretexte în jurul cărora se consolidează proza românească: istoria de odinioară, cu panopticul său de fapte şi figuri marcante sau exemplare, dar şi cea care „se face" dezvelind sub ochii autorului şi ai cititorilor săi multiplele faţete ale „luptei dintre vechi şi nou"; călătoria în străinătate, ca experienţă a alterităţii, sau în spaţiul autohton, ca descoperire de sine; ambele, şi istoria, şi călătoria, filtrate prin sita memoriei personale sau a celei „culturale", de la letopiseţ la Baedecker. Operelor literare li se cere să fie nu numai verosimile, ci şi, într-un anume sens, „veridice", să deţină un soi de „certificat de adevăr": documentar, memorialistic, al „observaţiei" juste, măcar al „ideii" generale căreia fabulaţia i se substituie sinecdocic.

Ca atare, începuturile prozei artistice româneşti vădesc adesea un amestec azi derutant şi cu iz de stângăcie între elemente de ficţiune – marcate de convenţionalitate artificioasă atât în ce priveşte trama narativă, cât şi eroii – şi elemente neasimilate, aparţinând unei realităţi exterioare scrierii, cum sunt disputele între personaje sau divagaţiile auctoriale pe teme la ordinea zilei. Proza acceptă inocularea abuzivă a realităţii în interiorul ficţiunii, sub acoperământul „ideii", al persuasiunii scontate. Miza lecturii „estetice" şi cea a persuasiunii ideologice sunt considerate simultan ca distincte şi congenere, îngăduind, o dată în plus, o relaţie de solidaritate între ficţional şi non-ficţional. Pe calea coabitării paşnice, proza vremii pare a căuta, în mod paradoxal, soluţia de a triumfa asupra „minciunii" pe care şi-o descoperă treptat ca fiindu-i inerentă.

Atât în scrieri cu substrat evocator – nescutite nici ele cel mai adesea, până la *Scrisorile* lui Ion Ghica, de teza socio-morală sau de doctrina faptului ilustrativ –, cât şi în cele cu făţiş acroşaj ideologic, „minciuna" literară conviețuieşte paşnic cu adevărul, nutrind chiar iluzia că cea dintâi îl continuă şi îl desăvârşeşte pe cel din urmă (iarăşi amprenta aristotelică, a ideii că ficţiunea, ca reprezentare verosimilă, e „mai filozofică" decât istoria, supusă cerinţei adevărului). Minciuna e adevărată pentru că ea clasifică – campaniile de

literaturizare se poartă o vreme în jurul fiziologiilor şi, mai larg, al tipologizării – generalizează, sintetizează, dă vedere de ansamblu, dincolo de amănuntul accidental, în fine, dă imaginii pregnanţă, relief. Minciuna lucrează, fără doar şi poate, în sprijinul adevărului, funcţionând, să zicem, ca o retorică argumentativă de tip literar. Epoca încă nu pare atinsă de morbul „sofiştilor".

4.2.1. Neseriozităţi

În ultimele decenii, o serie de cercetări în cadrul teoriei actelor de vorbire (Richard Ohman, Barbara Hernstein Smith, Gottfried Gabriel, John Searle – *cf.* Toma Pavel 1992 : 28-32) au încercat definească ficţiunea drept un mod aparte, categorial distinct, de a întrebuinţa limbajul. Cel mai cunoscut în această privinţă este eseul lui John Searle despre *Statutul logic al discursului ficţional* (1981 : 210-225). Nota comună a acestor tentative constă în ideea că discursul ficţional („opera literară" în cazul lui Ohman) se realizează pe baza unei întrebuinţări „speciale" a actelor de vorbire „normale". Pentru Ohman, opera literară se constituie ca un „act de mimesis", ea „*imită literal* (sau redă) o serie de acte de vorbire care, în realitate, nu au altă existanţă" (1981 : 193, *s.a.*). *„O operă literară este un discurs ale cărui enunţuri sunt lipsite de forţa ilocuţionară care ar trebui să le fie ataşată în mod normal. Forţa lor ilocuţionară este mimetică" (idem)*. Pentru Barbara Hernstein Smith, „textele ficţionale ar consta din acte de vorbire *reprezentate*" (Pavel 1992 : 29, *s.a.*). Pentru Searle, discursul ficţional se realizează ca acte ilocuţionare „pretinse", simulate, funcţionând în baza unor „convenţii ce suspendă operaţia normală a regulilor ce relaţionează actele ilocuţionare cu lumea" (1981 : 217). „Jocul limbii" (*language game* la Wittgenstein), jucat prin a spune povestiri, este astfel „parazitic" faţă de „jocurile ilocuţionare" (218). Dincolo de formulările cam abstruse pentru nespecialist, transpare totuşi destul de limpede interpretarea ficţiunii ca o deturnare a uzului normal al limbajului. Analize de acest tip au desigur avantajul de a face perceptibilă „alteritatea" ficţiunii, spre a o deosebi, de pildă, de aserţiunile adevărate, de erori sau de minciuni, cât şi de a pune în lumină prezenţa necesară a convenţiilor care reglează comportamentul producerii sau receptării de ficţiuni. Pe de altă parte însă, analizele menţionate mai sus par să sugereze sau chiar să implice că ficţiunea este un fenomen derivat, marginal şi oarecum superfluu, identitatea sa fiind „de rang secund" – ea putând apărea şi exista doar plecând de la sau în replică la întrebuinţările „serioase" ale limbajului. Reacţii la astfel de implicaţii nu au întârziat să apară (*cf.* Pavel 1992 : 41-44 ; Genette 1994 : 118-121). Ele nu pot însă înlătura o anume suspiciune, care există şi a existat întotdeauna, de la înălţimile gândirii filozofice până la nivelul opiniei comune, faţă de ficţiuni, suspiciune ce se poate infiltra până şi în cele mai cristaline

argumentări teoretice. Mi se pare deosebit de semnificativ că tocmai abordări ale „statutului logic" al ficțiunii suscită până la urmă o inevitabilă repoziționare istorică a chestiunii. Situarea ficțiunii în contrapartidă față de formele „normale" de întrebuințare a limbajului e circumscrisă spațio-temporal, variind după culturi și epoci. Sunt miturile, de exemplu, aserțiuni „serioase" sau „pretinse" despre lume? Răspunsul diferă în funcție de conformația culturii care îl produce. Convențiile amintite de Searle, îngăduind suspendarea regulilor de referențialitate, a valorilor de „adevărat" sau „fals", funcționează oricând și oriunde aidoma?

4.2.2. Obstrucții

„Înainte de a obține icoana vie a realului în sinteza imaginației, literatura noastră resimte nevoia a-și menține modelul sub ochi, în scrieri în care fuziunea observației cu închipuirea se realizează cu un succes inegal". Fraza, celebră, a lui Vianu (1941 : 67) conține, dincolo de observația întru totul îndreptățită, niște raționamente implicite, invitând către o eventuală explicație cauzală a precarității și a stângăciilor ficțiunii din perioada auroralã. Ieșind din cadrul restrictiv al esteticii transfigurării, în termenii căreia pare a fi definit aportul imaginației la realizarea unor scrieri „realiste", ne găsim în fața opoziției dintre „știut" („a-și menține modelul sub ochi") și „inventat" („sinteza imaginației"). E mai greu să inventezi decât să relatezi lucruri știute – pare să fie o primă presupoziție. O alta: se începe totdeauna cu ce e mai ușor. *Ergo*: statutul precar al ficțiunii e firesc și previzibil într-o etapă de pionierat.

Raționamentele care conduc la această concluzie nu sunt însă infailibile. Să fie discursul imaginativ în chip necesar mai dificil decât cel despre o realitate cunoscută? Este evident o generalizare suspectă, pe care până și disponibilitățile copiilor de a fabula în cadrul sau în prelungirea jocurilor lor o infirmă. Imaginația e un dar universal, cel puțin tot atât de accesibil ca rostirea adevărului. Ideea că prozatorii vremii „n-aveau imaginație" ar trece mai curând drept un straniu lapsus al istoriei decât o consecință naturală a situării „la începuturi". Chestiunea e desigur alta, și anume dacă acești prozatori dispuneau de *abilități textuale ale ficționalizării*, dacă știau, de pildă, cum se face un roman, o nuvelă etc. „Primitivii" literaturii noastre moderne nu erau într-atât de inocenți. Parte din ei (Alecsandri, Negruzzi, Kogălniceanu, Ghica) erau destul de bine familiarizați cu literaturile apusene, emulația autodidactă funcționa din plin la un Filimon sau la un Codru-Drăguşanu, învingând adesea „prejudițiile" față de o contemporaneitate mai evoluată. Explicația ar trebui, cred, lărgită dincolo de locurile comune privind caracterul „rudimentar" al unei literaturi începătoare. Pentru că, dacă este ceva cu adevărat „primitiv", „rudimentar", „neevoluat" în

această perioadă, cred că acest lucru nu trebuie pus exclusiv, poate nici măcar în primul rând, pe seama scriitorilor, ci ţine de funcţionarea „instituţiei literaturii". În cazul „carenţei imaginative", un rol important îl va fi jucat lipsa de legitimitate a ficţionalităţii, caracterul confuz şi vulnerabil al convenţiilor care îi reglementau funcţionarea şi statutul.

Nu întâmplător porneşte John Searle, în eseul amintit (1981), de la analiza contrastivă a discursului jurnalistic şi a celui literar: diferenţa de principiu între ele e evidentă pentru aproape oricine. În vreme ce textul literar e o „legendă", în sens etimologic, adevărul său fiind valabil doar în propriul univers, cel al lecturii depragmatizate, textul jurnalistic nu e numai „de citit", ci şi „de crezut", asumându-şi, printr-un contract social, responsabilitatea conformităţii afirmaţiilor cu o lume care îi e exterioară.

Din perspectiva istoriei culturale, este foarte plauzibil ca norma modernă a ficţionalităţii literare să se fi consolidat în corelaţie cu extinderea şi profesionalizarea practicilor jurnaliere. Se pomeneşte adesea despre stimulentul excepţional pe care l-a reprezentat pentru beletristica românească apariţia gazetelor, începând din prima jumătate a secolului trecut. Rolul incontestabil jucat de presă în încurajarea producţiei literare are însă un revers al medaliei. Oferta publică prin intermediul gazetăriei creează un context de comunicare specific, ce îşi pune amprenta asupra producţiei literare. Pornind de la realitate, de la imediat, presa găseşte cu destulă greutate locul cuvenit „lumilor alternative" ale ficţiunii. O gazetărie care îşi căuta ea însăşi menirea – informare? educaţie? desfătare? divertisment? –, străduindu-se să-şi câştige credibilitatea şi să-şi demonstreze utilitatea, cu greu ar fi putut tolera ideea ficţiunii „pure". Opţiunile ei de compromis au exercitat fără doar şi poate presiuni inhibitorii asupra invenţiei epice. Până şi „Dacia literară", ce îşi propune un profil limpede conturat şi răspicat afirmat, – „o foaie dar, carea părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura naţională" (*Introducţie*, în *Gândirea...*, I, 1969: 109) – inculcă, prin structura rubricaţiei din secţiunea de scrieri originale, *Compuneri a Daciei – Scene din cronicele Moldaviei, Scene din obiceiurile Moldaviei, Scene contimpurane* –, un aer „monografic" ce se regăseşte în multe din paginile puse sub aceste titulaturi. Imboldul generos de încurajare a creaţiei *naţionale* obstaculează într-o oarecare măsură, cu siguranţă involuntar, *creaţia* naţională.

Un alt factor inhibitor îl constituie fără doar şi poate laicizarea târzie a culturii româneşti. E suficient să amintim numai faptul că abia în secolul al XIX-lea activitatea tipografică se sustrage decisiv de sub patronajul bisericii. Morala, ataşată încă spiritului ecleziastic, întreţine la rândul ei mefienţa faţă de ficţiune, percepută ca o potenţială primejdie, în sensul sustragerii de la imperativele lumii contingente, ca o sursă de încurajare a comportamentelor evazioniste şi frivole. Nu în ultimul rând se cuvine aici menţionată profesionalizarea lentă,

incomodată de o mulţime de factori economici, sociali, instituţionali sau de ordinul mentalităţilor colective, a scriitorilor în spaţiul cultural autohton.

„Basnele" literare au o poziţie incomodă într-o cultură preocupată obsesiv de modelarea publică a adevărurilor fundamentale, liant social menit să dea consistenţă marilor opţiuni politice, într-o cultură marcată de efortul definirii instituţionale a principalele tipuri de discurs: istoria, ştiinţa, morala, didactica, ideologia... În chip surprinzător, strădaniile de legitimare a discursului ficţional prin asimilarea de roluri enunţiative împrumutate – naratorul intermitent istoric, savant, dascăl, moralist, polemist etc. – se regăsesc între caracteristicile paraliteraturii occidentale (cf. Couégnas 1992: 120-123). Face parte dintre paradoxurile constitutive ale beletristicii noastre emergente faptul că ea se apropie adesea, tipologic, de condiţia paraliterarului, revendicându-şi totodată demnitatea şi autoritatea situării în circuitele „înalte" ale culturii.

Emanciparea ficţiunii este astfel obstrucţionată şi de faptul că precedentul autohton în care ea şi-ar fi putut găsi un reazem şi o justificare, anume cărţile populare, ţine de un registru cultural „jos", de care începuturile modernităţii noastre literare, citadine, livreşti caută să se separe. Savoarea epicului fantast şi spectaculos al cărţilor populare a delectat copilăria multora dintre scriitorii paşoptişti şi postpaşoptişti, după cum atestă numeroase evocări memorialistice.

Scânteia care a aprins gustul pentru lecturi româneşti şi pofta autorlâcului i-ar fi venit lui Heliade auzind „un fecior sau vizitiu" cum „citea în gura mare *Alexandria*" la poarta bisericii Creţulescu. Lecturile, mijlocite de olteni din vie, dintre care unii „era cu călimările la brâu şi ştia carte", sau de păstori de la stână, care „avea felurimi de cărţi", continuă cu vieţi de sfinţi şi cu *Istoria frumosului Arghir şi a preafrumoasei Elena*, versificată de Barac (Heliade, III, 1975: 334-337).

Vieţile sfinţilor din toate lunile şi *Floarea darurilor*, ca şi *Istoria lui Arghir*... fac parte şi din biblioteca tatălui lui C. Negruzzi, alături de tipărituri şi manuscrise de Nicolaie Costin, Petru Maior, Gesner, Florian sau „romanţuri" de M-me Genlis, M-me Cottin etc. Pentru a se iniţia în descifrarea slovelor româneşti, adolescentul şcolit până atunci doar în „elineşte" alege mai întâi un „romanţ", a cărui „scrisoare" îi apare însă atât de încâlcită, încât îl abandonează pentru *Istoria românilor*: „astfel Petru Maior m-a învăţat româneşte" (Negruzzi, I, 1974: 11-13).

„Îmi plăcea să ascult pe logofătul Matache, seara, când citea *Vieţile sfinţilor* sau faptele lui Alexandru Machedon, călare pe Ducipal, care s-a bătut cu Por-împărat şi cu pasările cu ciocul de fier; deşi nu înţelegeam bine poveştirile lui *Arghir cel frumos*, dar l-am cetit de mai multe ori" – îşi aminteşte Ghica (I, 1967: 259). Despre primii dascăli români, „de-alde Chiosea", „depozitari limbei şi naţionalităţii noastre", „fără să bănuiască măcar că erau patrioţi",

Ghica istoriseşte că „se delectau mai mult cu citirea întâmplărilor lui Alexandru Machedon, care s-a bătut cu furnicile şi cu păserile cu ciocu de fier decât cu citirea mâniei fiului lui Peleu" (*idem*: 152-153). Tot el îl evocă pe tânărul Filimon, „care, deşi aspirant la preoţie, dar ştia pe *Arghir* pe de rost din scoarţă-n scoarţă" (259), sau pe Grigore Alexandrescu, care îşi uluise colegii, ca elev în clasa lui Vaillant, prin excelenta cunoaştere a literaturii franceze, citind în podul casei „când *Vieţile oamenilor ilustri* de Plutarh, când vieţile sfinţilor în *Cazanie*, când Tucidid sau Xenofon!" (442). Tânărul Bălcescu, în schimb, apare în memorialistica lui Ghica drept pasionat cititor de istorie. Petru Maior, din nou, e cap de listă (445).

Asemenea evocări au în comun raportarea lor, de regulă, la tema descoperirii sau păstrării identităţii culturale pe de o parte, la sentimentul discontinuităţii, al „faliei" temporale, pe de cealaltă. Nostalgic sau ironic ori cu zâmbiri duioase, ele vorbesc despre o altă lume, de care literele româneşti aveau să se înstrăineze rapid. Fabulosul naiv al cărţilor populare va fi dislocat de legendarul mitizant al poemelor romantice, la un Alecsandri, Bolintineanu şi la mulţi alţii, de proiectele, finalizate sau nu, de epopei naţionale, de o despicare adâncă a culturii orale, folclorice, de cea scrisă, citadină, declanşând trauma recuperatorie, imaginea aureolată a ţăranului şi a creaţiilor lui spirituale, deprecierea, în paralel, a culturii de interstiţiu şi de amalgamaj care pusese atâta preţ pe fantezia narativă. Dintre cele două filoane epice principale preexistente veacului al XIX-lea, letopiseţele şi cărţile populare, numai cel dintâi pare să prezinte garanţii pentru absorbţia pe un palier „înalt" al literaturii. Petru Maior, Miron Costin învinge *Alexăndria* şi *Vieţile sfinţilor*. Ficţiunea e readusă în custodia „adevărului", a discursului „serios", cărturăresc, care „dă samă" de ale sale.

Edificatoare este pentru caracterul problematic al normelor ficţionalităţii la mijlocul veacului trecut anevoioasa impunere a romanului autohton. Că ar exista un soi de legitate a succedării formelor narative dominante, o „dialectică a trecerii de la Epopee la Letopiseţ şi de aici la Roman", observabilă „în condiţiile concrete pe care le oferă fiecare cultură naţională în parte", aşa cum crede Anton Cosma (1985: 44), mi se pare destul de puţin plauzibil. Ce relaţie cu „Letopiseţul" întreţin romanul cavaleresc medieval, *Don Quijote* al lui Cervantes, considerat un punct de referinţă în istoria genului, romanele picareşti sau pastorale din secolul al XVI-lea sau al XVII-lea, romanul „gotic" englez, *Pamela* lui Richardson, *Tristram Shandy* al lui Sterne, *Werther* al lui Goethe şi atâtea altele? Dificultatea identificării unui etimon al romanului derivă nu numai din caracterul proteic al genului, remarcat de nenumăraţi analişti, cât şi din „naşterile" lui repetate, în diverse întruchipări. Numai în spaţiul european, etapa inaugurală a romanului poate varia, de la un cercetător la altul, de la epoca elenistică la secolul al XVIII-lea englez. Cât priveşte literatura română,

nu avem asemenea îndoieli, pentru că antecedentele se limitează la un singur text, *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir. Nu aş interpreta de aceea incontestabilele cochetări cu istoria ale romanului nostru de început doar ca pe manifestări ale unei matrice expresive autohtone – cea a letopiseţelor. Presiunea discursului istoriografic poate fi privită la fel de bine ca exercitând o acţiune inhibitorie, retardantă asupra încercărilor de împământenire a genului.

E explicabil faptul că o operă de pionierat care dă oarecare prestigiu autohton genului romanesc – deşi stabilit mai curând retroactiv –, *Ciocoii vechi şi noi*, are o armătură documentaristă atât de solidă, nemaivorbind de faptul că se erijează, explicit, în studiu socio-istoric. Am arătat deja, mai înainte, că un plus de veridicitate se considera că favorizează seriozitatea scrierii.

Întru totul semnificativ, iarăşi, rezistenţa îndârjită manifestată la apariţia romanului – „romanţ" –, la noi ca şi aiurea, pune cel mai tranşant pe tapet, sub semn negativ, chestiunea ficţionalităţii. Romanţurile sunt incriminate fiindcă „o imaginaţiune prinsă o dată de aceste lecturi ardinte, nu vede mai mult lucrurile sub colorile lor naturale, ci se rătăceşte cu încetul într-o regiune de himere şi în urmărirea unor fiinţe fantastice" (ziarul „Dâmboviţa", 18/30 decembrie 1864); sau, şi mai răspicat, fiindcă aceste scrieri obişnuiesc „spiritul într-o lume imaginară, insuflă dezgustul datoriei, gonind din viaţa reală până chiar şi bucuriile cele mai modeste şi mai sănătoase" (N. Nicoleanu, la 1877; ambele citate din Paul Cornea 1980: 272). Moraliştii vremii se tem că cititorii o să încurce sau o să înlocuiască realitatea de zi cu zi cu ficţiunea. Romanescul se asociază adesea, în opiniile vremii, cu impresia de frivolitate, cu atât mai mult cu cât „roman" (*novel*) şi „romanţ" (*romance*) sunt frecvent confundate, terminologic sau noţional (cf. Mănucă 1988: 14), chiar dacă nu lipsesc nici excepţii (distincţia încercată de G. Bariţiu în 1866 între „bunele noastre «romane»" şi „doară «romantice romanţuri»", *apud* Paul Cornea 1980: 269).

Nu o dată prozatorii caută să-şi motiveze opţiunea pentru romanesc cu o oarecare crispare jenată, acoperită cu exhibări ale modestiei, glume, justificări educative. „Am cercat deci a mă coborî de pe tribuna serioasă de campion a propăşirei şi a intra în câmpul mai vesel şi mai înflorit a romanţului" – comentează Alecu Cantacuzino imboldul de a trece de la „elocuenţa" disputelor ideologice la depănarea istoriilor personale: „Iubit-ai vreodată, moşule?" (1973: 41). Îndemnându-l în continuare pe şatrariul Ioan Criţă să îşi deschidă inima, să apuce firul amintirii şi să se aştearnă povestitului, Cantacuzino pare să se adreseze mai degrabă cititorului, furnizându-i un breviar minimal de manevrare a ficţiunilor narative: „Spune-mi, moşule, cât ai suferit până ai luat pe mama Safta, că tare fac haz de [îmi plac, n.n.] istorii omeneşti, când sunt adevărate sau rezămate măcar pe o patimă serioasă, pe o simţire vie, care poate agiuta inima omului în lupta ce are cu feliuritele întâmplări ale vieţii" (*idem*: 45). „Seriozitatea" e recuperată într-un alt context („lupta vieţii").

Şi autorul unui roman de mistere precum M. Bujoreanu se simte dator cu unele explicaţii şi avertismente, menite să prevină eventuale scurtcircuitări ale ficţiunii cu discursul obiectual, cu garanţii de adevăr. Foarte succinta prefaţă a *Misterelor din Bucureşti* atrage atenţia că „fondul este o romanţă înconjurată de diferite scene fictive pentru a biciui viciul, care scene s-ar fi petrecut în diferite epoce ale trecutului nostru social" (1984 : 5). Se pare că pentru autor „fondul", probabil intriga amoroasă, ar fi fost deja protejat de confuzii nedorite, nu însă şi aportul personajelor secundare, concretizat în „scenele" la care se face referire. Distincţia operată de romancier se clarifică într-una din rarisimele note de subsol – Bujoreanu evită postura savantă a etalării competenţei documentare în adnotări, spre deosebire, de pildă, de Filimon –, în care revine asupra avertismentului iniţial : „Scenă fictivă ca multe altele, precum s-a arătat în prefaţă. Sunt departe de a atinge susceptibilitatea vreunui funcţionar. Intriga romanţei nu mă iartă a face altfel" (*idem* : 187).

Chiar dacă Baronzi răstoarnă în aparenţă formula, compromisul mărturisit în *Prefacia* romanului său rămâne, „în fond", acelaşi : „Descoperirea mai multor fapte însemnate ce s-au petrecut în capitală, adese nesciute de unii, abia cunoscute de alţii, neînregistrate încă de nimine, descrierea unor caractere originali, penelarea moravurilor şi obiceielor ale diferitelor clasi din societatea noastră, esplicarea unor localităţi remarcabili prin însemnătatea lor istorică, eacă obiectul principal ce şi a propus autorul a tracta în scrierea sa. Espunerea acestor subiecte în cadrul cel desfătător al unui roman, după maniera romanţiarilor moderni, cu ţesătura intrigei cerută de acest ram al literaturei, eacă forma ce s-a crezut de cuviinţă a se da acestei opere" (*Misterele Bucurescilor*, Baronzi 1862 : 3).

Precauţiile lui Bujoreanu trimit cu gândul la formula standardizată de producţia cinematografică, „orice asemănare cu persoane sau întâmplări reale este pur întâmplătoare". Sau, în termenii protocolari şi maliţioşi ai lui Kogălniceanu : „Înainte de toate trebuie, ca o neapărată prefaţă, să mărturisim cu inimă curată şi cu duh umilit, că toate numele din aceste file sunt închipuite, că n-am înţeles pre nimene, că tot este obştesc şi nimică personal. Această mărturisire o facem pentru siguranţa noastră şi pentru liniştirea acelora ce s-ar socoti atinşi de oareşcare însemnări" (I, 1974 : 49). Numai că Bujoreanu inserează nota de subsol citată cu privire la un episod în care un procuror cere mită pentru a disculpa un vinovat, la o situaţie comună, fără să existe nici un indiciu de aluzie la vreo persoană concretă. Îngrijorarea romancierului-avocat, funcţionar public, pare, privită retrospectiv, excesivă. Jurisprudenţa literară nu admitea, încă, alibiul „înălţării impersonale", derivat din însăşi condiţia ficţională a literaturii : „Orce concepţie artistică este în esenţa ei ideală, căci ne prezintă reflexul unei lumi închipuite" (Maiorescu, II, 1984 : 50). În lipsă de altceva mai bun,

scriitorul invocă circumstanţele atenuante ale finalităţii educative, travestite romanesc – „cursurile însă de moral nu plac astăzi" (Kogălniceanu, *Tainele inimei*, I, 1974: 102) –, când impulsul moralizator nu e luat de-a binelea în serios, până într-acolo încât tot restul devine... literatură: „Dar simtimintalitatea m-a apucat fără voia mea. Cât pe ce eram să-ţi spun o istorie adevărată, când m-am îndatorit să-ţi spun o anecdotă, născută în închipuirea mea. Eu nu scriu ca să te fac să plângi. Trebuie să te fac să râzi; şi chiar dacă inima mi-i sacă, dacă râsul, expresia fericirei, este depărtat de buzele mele, trebuie să râd, dacă vreu să fiu cetit" (*Iluzii pierdute*, *idem*: 55).

4.2.3. Compromisuri

Regimul ficţionalităţii e încorsetat de suspiciuni foarte diferite. Pe de o parte, i se impută neajunsuri puse ulterior aproape exclusiv în contul literaturii de consum – precum excentricitatea, evazionismul, încurajarea tendinţelor escapiste, iresponsabilitatea în raport cu lumea factuală –, pe de alta, este făcut răspunzător pentru răsfrângerea defectelor, a anomaliilor acestei lumi în universul său, pe scurt, pentru „realismul" către care aspiră şi a cărui convenţie nu e încă asimilată de către cititorii vremii (cf. Mănucă 1988: 13). Temătoare între delictul de fantazare şi cel de trivialitate, invenţia narativă uzează de strategii de compromis.

Tematic, ea va căuta adesea să împace melodrama amoroasă („fondul" lui Bujoreanu) cu problematica vieţii sociale, atât în orizontul prezentului, cât şi în cel al trecutului istoric, aşa cum lasă să se întrevadă începutul de roman al lui Kogălniceanu sau *Don Juanii*... lui Radu Ionescu (autorul procedează la o punere în temă încă şi mai sistematică: capitolul I, *Ce este Don Juan*, capitolul II, *Societatea*), aşa cum se recunoaşte în romanele lui Bolintineanu, cu sugestivele subtitluri „roman naţional" (*Manoil*, 1855) şi „roman original de datine politic-filosofic" (*Elena*, 1862), în *Misterele*... lui Bujoreanu, dar şi în *Serile*... lui Cantacuzino sau chiar în *Ciocoii*... lui Filimon. Până şi evocările vremilor medievale se lasă contaminate de această schemă duală. Conflictul dintre Alexandru Iliaş, „acel fidel portret în miniatură al domnitorilor fanarioţi" şi boierimea pământeană care „gândeau la chipurile cum vor putea mântui patria!..." (Urechiă 1976: 97) trece prin neverosimila verigă intermediară a iubirii lui Vasile Lupu pentru jupâneasa sa: „– Pentru tine, dragă jupâneasă, n-am primit domnia; pentru tine, de acum, am să lucrez s-o capăt!" (*idem*: 135).

Semantic, epica paşoptistă şi postpaşoptistă prezintă vizibile dificultăţi de a se acomoda dublei logici a naraţiunii, orientată pe de o parte cauzal, prin înlănţuirea faptelor potrivit antecedentelor lor, contribuind astfel în bună măsură la efectul de verosimilitate, pe de cealaltă teleologic, în virtutea unei relevanţe,

a unei semnificaţii a întregului, cea dintâi manifestându-se la nivelul „fabulei", al „istoriei", cea de a doua motivând selecţia şi înlănţuirea faptelor în planul „subiectului", al „discursului". Prozatorii timpului resimt adesea tentaţia de a proiecta principiul teleologic, totalizant, în planul istoriei, de unde, de exemplu, frecventa invocare a providenţei, a sorţii sau a ursitei, una dintre modalităţile intens întrebuinţate de hiperdeterminare în plan diegetic, asupra căreia voi reveni mai încolo.

În planul pragmaticii narative, echivocul ficţionalităţii se repercutează în nedefinirea instanţelor de comunicare. Proza vremii scoate în prim-plan un soi de „autonarator", adesea intens personalizat, punând în gaj pentru adevărul povestirii mărturii autobiografice sau idei şi atitudini exhibate cu aplombul liderului de opinie, tematizându-şi postura auctorială, declarându-şi motivele şi intenţiile care l-au împins către zămislirea scrierii, ca să treacă apoi în rolul convenţional de personaj-martor sau de simplu povestitor care îşi delectează „auditoriul" cu istorisirile sale. Alteori câte un narator intradiegetic îşi arogă surprinzător veleităţi auctoriale, „uitând" travestiul iniţial. Cititorii sunt şi ei trataţi după caz când ca „onorată asistenţă", când ca „iubite amice", într-o derutantă inconsecvenţă.

În fine, sunt de semnalat posibile corelaţii între norma autenticităţii şi particularităţi stilistice ale prozei narative antejunimiste. Mă gândesc în primul rând la coabitarea dintre registre stilistice contrastante, semnalată de Tudor Vianu în legătură cu Filimon: „Analiza distinge în *Ciocoii vechi şi noi* două temperamente stilistice a căror fuziune completă n-a reuşit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască şi să ne informeze. Celălalt se mulţumeşte să povestească, să pună oameni în scenă şi să evoce lucruri şi gesturi văzute, aducând contribuţia sa cea mai preţioasă noii îndrumări realiste" (1941 : 59). La o privire mai atentă se dovedesc însă a fi mai multe asemenea „temperamente", detectate chiar de Vianu în studiul citat şi, pe urmele sale, şi de Paul Cornea (1984 : 137-139). „Savantlâcului" arhivistic i se adaugă exuberanţele jurnalistice şi preţiozităţile livreşti, retorizante. Filimon aspiră să fie deopotrivă „captivant", mizând pe efectul epicului frust, caracteristic paraliteraturii, „solid", cu certificate de cunoscător şi „înalt", cu acces la zonele eterate ale poeziei.

Această ultimă faţetă poate fi pusă în oarecare măsură în seama „complexului poetic" al prozei noastre începătoare discutat anterior, augumentat, în cazul romanului istoric, de inexistenţa pe teren românesc a epopeii căreia noul gen narativ să-i preia, cu mutaţiile de rigoare, „mandatul". „Câmpul poeziei epice zace la români încă nelucrat" – constata V. Bumbac în 1869, în *Introducerea* la *Descălecarea lui Dragoş în Moldova* (*Epopei...*, 1979 : 889). Autorul pleda în favoarea unor atari încercări tardive căutând să convingă, deconcertant, de...

„uşurătatea" întreprinderii, în compăraţie cu responsabilităţile istoricului, subliniind totodată virtuţile aparte ale poetizării: „Poetul poate schimba adevărul real istoric, înlocuindu-l prin cel ideal poetic, adică prin acel farmec al cântării sale, carele răpeşte pre cetitor până-ntr-atâta, încât deşteaptă în el consimţământ şi-l face să creadă vrând, nevrând în cele cântate de dânsul. A deştepta credinţă şi consimţământ este un momint ce trebuie să-l poseadă fiecare poet adevărat. Istoricul are să arate realitatea goală şi simplă; chemarea poetului este însă idealizarea şi nobilizarea realităţii" (*idem*). V. Bumbac nu a câştigat, de bună seamă, „consimţământul" elogiat, nici Filimon însă în mult mai mare măsură. Cert este că „idealitatea" poetică putea trece, în epocă, drept un bun acoperământ, chiar un fortifiant, pentru ficţiune. Despre poezie şi despre proză, Gr. Alexandrescu spunea că „minciunile celei dintâi mângâie inima şi înalţă sufletul, iar ale celei din urmă sunt amari şi păgubitoare" (1985: 210).

4.2.4. Prelegeri, teme pentru acasă

„Ea iubi, iubi, oh! cum iubi! Neştiind ce e amorul şi neprepuind urmările lui, se dete cu totul la această patimă dulce şi amară, plăcută şi groaznică. Se dete cu gând, cu inimă, cu suflet.

Iată o întâmplare ce va arăta ce fel iubea tânăra copilă.

Cel întâi ce găsi loc în inima ei fu un tânăr ofiţer al gvardiei curţii; tânăr galant, cinstit şi birbant, Iliescul era cu totul contra coconaşului, pe care l-am văzut figurând la începutul acestei foarte adevărate istorii" (C. Negruzzi, I, 1974: 17).

Cititorul va fi recunoscut poate istoria cu pricina. Dar nu numai în *Zoe*, scriere de început atât în cariera literară a lui Negruzzi, cât şi în cea a prozei româneşti moderne, adjectivul „adevărat" pare să comporte grade de comparaţie. Trebuie înţelese asigurările superlative date cititorului ca o compensaţie pentru vălul de discreţie sub care Negruzzi pare a învălui reminiscenţe autobiografice – acel tânăr N. „cu sprâncene negre" căruia eroina îi trimite un răvaş şi o cosiţă de păr înainte de a-şi pune capăt zilelor – sau, dimpotrivă, ca o contrapondere faţă de aerul stânjenitor de fals al întregii povestiri, potrivind omucideri eşuate şi sinucideri reuşite cu „iată o întâmplare" şi „l-am văzut figurând"?

Prozatorii vremii joacă adesea în partidă dublă. Povestea exorbitantă a lui Fulga, de pildă, se vrea totodată pe deplin veridică, uzând de tertipul discreţiei: „Urianu este un nume care ascunde pe cel adevărat. Nici că am putut face altminterea, când cei mai mulţi din eroii noştri vieţuiesc încă" (Grandea 1975: 100). Bolintineanu oferă garanţii textuale cu statut de „document": „Această scrisoare, al cării original există şi se poate arăta, făcu pe Alexandru să plece

îndată" sau „Această scrisoare era un capodopere de literatură. Ea există încă în original" (*Elena*, V, 1984 : 179, 252). Mai lipseşte doar precizarea : „Originalul va sta de mâine la dispoziţia curioşilor, în biuroul nostru de redacţie" (I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*). Împăcarea scrâşnită între satisfacerea reveriilor evazioniste şi girul dat naivei dorinţe de autentic oferă un bun prilej de tachinare a cititorilor pe această temă. „Când rândul meu veni, iată ce povestii ; şi să n-am parte de nimică, să nu găsesc niciodată scaun la teatru, capul să nu mi se razime niciodată pe sânul unei femei, să nu-mi vie niciodată droşcă la deal unde şed, soarele să nu aibă raze pentru mine, vânatul să nu iasă niciodată înaintea puştei mele – dacă tot ce spun îi adevărat, sau nu-i adevărat", se jură mucalit Kogălniceanu, la o nouă tentativă de a începe istorisirea *Întâiului amor* (I, 1974 : 55).

Că prozatorii paşoptişti şi postpaşoptişti se simt adesea datori să dea explicaţii despre învârtejelile lor prin ficţiune şi prin realitate, e lucru vădit. Se poate mai departe observa că lămuririle lor suferă de regulă de inconsecvenţă, reprezentând formule de ajustare strict contextuală, punţi de circumstanţă ale unui trafic el însuşi imprevizibil – când nu sunt, ca în citatul de mai sus, diversiuni euristice, marcând echivocul convenţiei ficţionale. Tot Kogălniceanu cere păsuire de la lectorii săi, purtaţi printr-o mulţime de meandre descriptive şi explicative, doritori să afle mai degrabă „istoria" – „această adevărată istorie" (*Tainele inimei*, I, 1974 : 95). Câteva pagini mai departe, cititorul e totuşi înştiinţat că adevărul romancierilor e unul spiţeresc, obţinut prin meşteşugul de „a polei hapurile ce vroiesc a da bolnavilor" (*idem* : 102). Sunt primele încercări de a negocia cu publicul o relaţie oblică între ficţiune şi realitate.

Filimon se proclamă în *Nenorocirile...* descărcat de povara veridicităţii, subliniind răspicat libertatea autorului de ficţiune : „Adevărul poate să fie altfel, dar asta nu ne priveşte. Noi facem romanţ, iar nu istorie" (I, 1975 : 304). Tonul peremptoriu nu trebuie însă să înşele, pentru că licenţa prevede doar negoţul cu amănuntul, pentru a închide una din buclele de acroşaj în realitatea imediată – referirea aluzivă la încercarea de atentat împotriva caimacamului Ioan Manu, în 1857 –, atât de obişnuite la prozatorii vremii. Altminteri naratorul pare din capul locului înclinat să-şi asume, fie şi într-o manieră ludică, agreabilă, grele responsabilităţi : „Până a nu începe povestirea tristelor întâmplări ale eroului acestei nuvele, credem de datorie a noastră indispensabilă a esplica lectorilor noştri ce înţelegem prin slujnicar şi slujnicărie" (*idem* : 299). Pertinenţa tematică a naraţiunii împovărează cu severe restricţii libertatea rematică. Povestitorul arată, explică, interpretează. El e garantul adevărului, dincolo de aparenţe. Hainele luxoase ale slujnicarului pot să înşele pe „oamenii fără experienţă". Naratorul intervine pentru a preveni eroarea : „vă încredinţez cu mâna pe conştiinţă că vestmintele după dânsul sunt făcute pe datorie" (300).

Epilogul nuvelei, inserat sub forma unui *Postscriptum*, abdică aproape în totalitate de la declarația de independență și revizuiește pactul cu realitatea în termeni mult mai concilianți, explicând stipulațiile sale articol cu articol: „Mitică Râmătorian este tipul junilor ignoranți, vicioși, corupți și fără avere, cari...", „Găinescul este încarnarea omului ignorant și nătâng, care...". Pentru material probant suntem îndreptați spre arhive: „Cercetați cu luare-aminte lucrările administrative și judiciare, cercetați..." etc. (332-333). De altfel, una dintre cele mai concludente dovezi că tipizarea, principalul mediator între ficțiune și adevăr în formula realistă, trece inițial printr-o fază de acomodare simbolică o constituie onomastica strident alegorizantă, atât în proza, cât și în teatrul mijlocului de veac. Personajele sunt tratate drept „semne" a căror valoare de adevăr precede intriga, raportându-se la enciclopedia de buzunar a cotidianului.

Memorialiștii, pe de altă parte, își proclamă libertatea de a improviza imaginativ, de dragul poveștii. „Nu am trebuință să mai adaug că ne-am rătăcit" – intervine povestitorul în relatarea *Primblării la munți*. „Lucrul acesta deși cu adevărat nu ni s-ar fi întâmplat, totuși l-aș iscodi din capul meu pentru interesul acestei povestiri" (Alecsandri, IV, 1974: 164). Drumețul, să nu uităm, e poet: ne-o reamintește el însuși la mai fiecare pas. Alternanțele de registru stilistic amplifică balansul între cele două lumi. „Căci în ziua de astăzi, o primblare la munți, fără cea mai mică rătăcire, pare ca o călătorie pe marea fără furtună" – continuă naratorul, chemând în memorie „barcele" alexandrești, „vântul relei soarte" și „ale mării repezi și groaznece talazuri", pentru a sări pe dată de la solemnitatea locului comun la deconspirarea burlescă a artificiului: „...sau ca o nuntă fără lăutari. Poftesc dar pe onorații cetitori, iubitori de adevăr, să binevoiască a-și închipui trii tineri zdrobiți de osteneală, șovăind pe la guri de prăpăstii adânci ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului și neavând altă sperare înaintea ochilor decât de a petrece o noapte flămândă în adunarea urșilor și a mâților sălbatice" (*idem*). Conclavul mâțelor, fie ele cât de sălbatice, colorează de minune aburosul mal al fluviului mitologic. Luntrea plutește în voie de la un țărm la altul. Poetica scrânciobului, instrumentată nu o dată de prozatorii vremii, leagănă sprințar cititorul invitat la „comedia" literaturii.

Descriptiviștii nu uită nici ei să atragă atenția asupra artefactului literar, uzând, de exemplu, de diverse formule de protocol introductiv. Prezentarea poate începe sub forma unei călătorii imaginare, oferite cititorului prin trecerea discursului la persoana a II-a – „dacă te oprești la câțiva pași de dedesuptul ruinelor palatului Ipsilanti, căzut în zorii lui ca și stăpânii, uimirea ce te cuprinde e mare pe cât de frumoasă e panorama pe care o desfășoară Iașii". Competența descriptivă este însă mai apoi delegată „profesionistului":

„Poetule, ascuţeşte-ţi creionul; artist, pregăteşte-ţi penelul" (Russo, *Iaşii...*, 1970: 315). *Ut pictura poesis*, într-o variantă anti-iluzionistă. Kogălniceanu preferă „înscenarea" dramatică: „Deci începem. Scoateţi-vă pălăriile şi vă închinaţi. Provincialul intră în scenă" (*Fiziologia...*, I, 1974: 71). Acelaşi june Kogălniceanu adaugă la palmaresul său de „prozator *manqué*" (Zaciu 1983: 53-70) improvizaţii anticipând „exerciţiile de stil" caragialiene din *Zig-zag*-uri, *Gogoşi* sau *Cronici*, deraieri funambuleşti din cronica vieţii cotidiene, amestecând regimul aluziei satirice cu gratuitatea purei fantazări (*Proorocii curioaze pe anul 1844, idem*: 76-80). Punctul de plecare, tabloul de moravuri, abia se mai străvede.

Viceversa, ficţiuni declarate sau consfinţite ca atare prin regulile de gen sunt frecvent asezonate cu referiri la realitatea imediată. Romanul lui Kogălniceanu, *Tainele inimei*, demarează cu largi ocoluri, între care o descriere în perspectivă „comparatistă" a Copoului la 1849, în momentul scrierii adică, cinci ani după derularea acţiunii. Naratorul nu se împiedică în asemenea detalii referitoare la consecvenţa punctului de vedere. Ajunge un transparent pretext ironic – zvonul îmbunătăţirilor edilitare plănuite de oficialităţi – spre a lua mina ipocrită a celui ce se adresează viitorimii şi spre a-şi trimite cititorii la faţa locului, până ce timpul n-o să zorească să dezmintă veridicitatea tabloului zugrăvit. Cititorul nici nu bagă de seamă cum „această frumoasă primblare, precum este încă pe faţa pământului în minutul ce v-o descriu" alunecă îndărăt sub ochii observatorului, iar de n-ar fi fost semnalul dat de tunul „colibilor milităreşti" n-ar fi ştiut probabil nicicum că desenul început în 1849 se încheie în 1844: „zic tunul pentru că scena se petrece în 1844, când artileria naţională nu putea zice încă tunuri" (92-93). Despre locul desfăşurării acţiunii se dau indicaţii exacte: „Cea mai vizitată confetărie este acea din uliţa mare în prijma uliţei ce duce la palatul domnului Sturdza" (94). Prezentul indicativ tinde iarăşi să îndrume pe o pistă falsă. „Această confetărie sau cel puţin localul ei, în minutul în care vă scriu, nu mai este" – prilej de a-i mai pune o dată pe lectori pe drumuri, în căutarea ruinelor vechiului stabiliment.

Amestecul de planuri, de ficţiune şi realitate, e atât de înrădăcinat în reflexele prozatorilor vremii, încât poate duce la stereotipii de tot hazul. „Şi cine nu cunoaşte admirabila poziţie a monastirei X***?... Cine s-a dus să o viziteze fără ca să nu se fi întors încântat de acele locuri poetice pe care natura le împodobise cu tot ce avea mai sublim!", citim în romanul lui Bujoreanu (1984: 321). Pesemne prozatorul a decis ulterior, dintr-un motiv sau altul, să treacă sub tăcere numele mănăstirii, nemaimodificând maniera de prezentare, de prospect turistic. Sau s-a lăsat pur şi simplu purtat de graba condeiului, în virtutea jocului „ca şi cum". Alt loc de recluziune, mănăstirea Dintr-un lemn, e învrednicit în roman cu trei pagini monografice după tipic: aşezare geografică,

istoric, arhitectură, concluzii: „În urma acestei scurte descrieri este de crezut că lectorul a putut dobândi o mică idee despre istoricul şi despre poziţia monastirei Dintr-un lemn, în care nu se găseşte nimic de admirat, căci pe lângă clădirile ei ordinare, se află încă şi izolată în mijlocul pădurei, unde pare a fi mai totdauna tristă" (*idem*: 370).

Grija prozatorului de a inventaria metodic până şi insignifiantul derivă din ceea ce Dan Mănucă numea intenţia de „acreditare" a ficţiunii narative, „eforturi ale prozatorului de a-şi autentifica ficţiunea" (1988: 128), menite „printre altele să distrugă posibilităţile de detaşare a cititorului de text, subliniind mereu şi cu putere «adevărul», «realitatea» epicului" (*idem*: 132). Uzanţele par a fi în bună măsură conştientizate, de vreme ce ele se pretează la parodieri. „Scena se petrece în capul servitorelui dumneavostră" – a scriitorului, adică – sună propoziţia ce deschide *Catastihul amorului* (1986: 31). E aici mai mult decât un avertisment, o „declaraţie de ficţiune" în toată regula. Din rândurile ce urmează, substratul parodic transpare mai limpede la suprafaţă: „La dreapta şi la stânga paradoxe, reflecţiuni, proiecte, fragmente începute, suveniri, speranţe, căinţe". Ambientul mental – „nişte mobile de simpli creeri" – ia locul binecunoscutelor descrieri de interioare care plasau cititorul în spaţiul şi în timpul începerii unei naraţiuni. Nu degeaba preambulul scrierii citate, asezonate cu o sumedenie de referiri metatextuale, poartă titlul *O prefaţă care nu este prefaţă*. Ceva mai încolo autorul necunoscut scrie despre *Arta de a începe un roman*, inventariind opt stiluri diferite, cu mostre aferente plăsmuite *ad-hoc* (*idem*: 39-45), un *Tractat al amorului* neînceput – „tractatul" – şi unul dus până la capăt, sub titlul „fără afecţiune", *Carta dragostii din anul 1864* (45-50, 50-55), un *Roman epistolar* de cinci pagini şi unul *realist* de şase (68-73, 78-84), o *Poemă* – în proză – *a flanelei* sau o *Gramatică a limbei amorului* cu *Prefaţă*, *Introducţiune* şi *Concluziune* (84-89, 119-131) – pe scurt, cel mai bogat potpuriu de pastişe şi parodii de gen de pe la mijlocul veacului trecut.

Pe lângă expunerile la clasă, proza de la mijlocul veacului trecut trasează adesea lectorului „teme pentru acasă". Pentru naratologii de astăzi, participarea imaginativă a cititorului este indispensabilă pentru buna împlinire a „contractului ficţional". Este frapantă, la prozatorii paşoptişti şi postpaşoptişti, insistenţa cu care ei reclamă aportul de imaginaţie al partenerului, îl tematizează, îl conjură şi... îl strunesc.

La un nivel minimal, recursul la fantezie se mulţumeşte cu analogia livrescă. Zugrăvirea unei realităţi insolite pentru cititor face apel la rezervorul de reprezentări culturale, preformate ale acestuia. Aşa, de exemplu, Asachi înfăţişează „vaporul austrian repede plutitor (accéleré) *Albrecht*" prin intermedierea imageriei biblice: „Cei ce n-au văzut un asemene vas, închipuiască-şi arca lui Noe, dupre descrierea biblică, însă durată de maiştri mai ghibaci" (*Dunărea*, II,

1981 : 407). În loc să fie stimulatoare, invitaţia e mai curând inhibitorie, reducând necunoscutul la cunoscut. De altminteri, cu acelaşi nedezmînţit didacticism, Asachi urmăreşte doar să-şi asigure un aproximativ fond aperceptiv, pe canavaua căruia va elabora o descriere amănunţită, de o pagină întreagă – dimensiuni, împărţire, funcţionalitate, detalii tehnice... –, din care neavizatul cu greu şi-ar putea face o idee despre cum ar fi să arate o asemenea dihanie, „depinsă" şi în versuri de editorul „Albinei...", parcă ceva mai sugestiv, în ciuda inflexiunilor de umor fără doar şi poate involuntar : „O fiară manină,/ Cu aripi rotunde,/ Despică spumele,/ Luptând cu unde" (*Vaporul pe Dunărea*).

Mult mai inventiv se arată Ion Codru-Drăguşanu atunci când vrea să transmită impresiile pe care privitorul le resimte contemplând domul din Milano. „Figurează-ţi un munte de marmură albă pre toate părţile tăiat în reţea, ornat de mii de statue şi coronat de o pădure de turnuri şi turnuleţe, ce în formă de sloi de ghiaţă caută spre cer, toate purtând tipuri de sânţi pe vertice" (1956 : 73). Proiectul imaginativ sugerat de „peregrin", în compoziţia căruia intră ingrediente de ordin natural – munte, pădure, sloi – spre a întruchipa un întreg arhitectonic, are un impact surprinzător de viu în raport cu standardele vremii. „Dară nu-ţi descriu", conchide laconic autorul (*idem*). Competiţia dintre „figuraţie", dintre schiţa trasată sumar şi energic în câteva linii evocatoare şi descripţia analitică, procedând la inventarierea metodică a părţilor şi aspectelor concludente, este deja conştientizată de scriitorii de la mijlocul veacului trecut. Temele pentru acasă, substituite osârdiei autorului de a fi în permanenţă complet, fac parte dintre timidele încercări de a scoate din inerţie un cititor estimat ca leneş, doritor să primească totul de-a gata. Proza începuturilor, înclinată, cum vom vedea, către hiperdeterminare semantică fără fisuri, îşi caută debuşeuri în astfel de renegocieri punctuale, fără echivoc, ale contractului de lectură.

Nu o dată însă, îndemnul pare mai degrabă retoric, decorativ. Tot Drăguşanu, în Piaţa San Pedro din Vatican : „Închipuieşte-ţi o piaţă imensă, rotundă, de ambe părţi cercundată de portice gigantice supramuntate de statui colosali. În mijlocul ei un obelisc egiptean de granit roşu, având de ambe laturi, în egală distanţă, două fântâni, cu mai multe bazine suprapuse, coperşite de apă abundante, în perpetuu aruncată în aer şi recăzând cu fracas în spumegare scânteinte, în forma snopului cu spice arcate, den bazin în bazin" (82). Abstracţie făcând de neistovita ciudăţenie a limbajului, aproape nimic nu mai rămâne din proiectul imaginativ, afară doar, cel mult, de o anume aspiraţie a cuprinderii sintetice sau de alunecarea şerpuitoare a frazei, precum apa din havuzurile cu arteziene. Pentru contrast, totuşi, merită parcursă descrierea catedralei, pe pagina următoare : lungimea, lăţimea, grosimea zidurilor, înălţimea cupolei, costurile, decoraţia – nimic nu e uitat. „Dară până când să-ţi descriu ?" – îşi pierde

autorul răbdarea, după ce tot ce era de spus s-a spus. Urmează turul pieselor din interiorul bisericii: „Mă las, şi-ţi memorez câteva curiozităţi dintr-însa" (83).

Pentru Alecu Russo, recursul la imaginaţie are, în spirit romantic, virtuţi esemplastice, unificatoare. Din impresiile disparate, atât de felurite, pe care le stârnesc Iaşii, oraş al amestecurilor şi al contrastelor, asemănat cu „maşinile acelea complicate, cărora trebuie să le cunoşti amănuntele şi resorturile ascunse, fără să-i pricepi ansamblul" (1970: 306), numai imaginaţia poate să compună un tablou: „Închipuiţi-vă acum amestecul tuturor acestor rase, popoare, caste, cu coloarea lor locală, cu costumele pestriţe, cu moravurile lor particulare, cu înfăţişările foarte deosebite, într-o atingere zilnică, întâlnindu-se, salutându-se pe uliţi, grămădindu-se într-o anticameră, strângându-şi mâna într-un salon, fără uimire şi curiozitate. Înfăţişaţi-vă pe cazacul cu pantaloni largi şi cu fireturi roşii bând c-un ţigan pe jumătate gol, pe grenadirul din oştire cu un ţăran, un cavaler modern umblând alături de o antichitate a cărei haină este un vis al închipuirii pentru alte popoare; un boier în anteriu dând o audienţă interesată unui ovrei ori armean" (*idem*: 313). Asupra imposibilităţii de a cuprinde această debordantă varietate altminteri decât cu ochiul închipuirii scriitorul revine metaforic: „Acum rezumaţi liniile pe care le-aţi străbătut, priviţi ca printr-o lanternă magică cum defilează rând pe rând toate aceste popoare, rase, caste, toate aceste clase amestecate la un loc..." etc. (327). „Rând pe rând" şi „amestecate la un loc" susţin tensiunea fundamentală a textului, între prezentarea analitică şi evaluarea pe segmente pe de o parte şi imaginea globală, fatalmente eteroclită şi judecata generală asupra civilizaţiei moldave pe de alta. După ce a trecut în revistă aspectele occidentale şi pe cele orientale ale urbei ieşene, semnele noului şi pe cele ale vechiului, Alecsandri propune cititorului, spre a putea reuni aceste nesfârşite „contrasturi" într-un întreg, următoarea procedură: „Acum, amestecă-le pe toate la un loc în închipuirea ta, aruncă-le ca nişte giucării înaintea ochilor tăi, şi de vei produce un totul neregulat şi neobicinuit, atunci vei dobândi o icoană adevărată a capitalei noastre" (IV, 1974: 78).

Povestitorul din *Balta-Albă* de Alecsandri solicită de mai multe ori participarea imaginativă a auditoriului său, timbrată cel mai adesea afectiv, pentru a stârni atât curiozitatea, cât şi empatia ascultătorilor. Efectul, după cum am văzut, este unul de insolitare, menit să ofere cititorului o împrospătare a percepţiei unor lucruri considerate drept cunoscute. Una dintre cele mai abile învigorări ale procedeului, altminteri destul de şablonizat, se găseşte în *Borsec*, altă proză paşoptistă de bijutieră dexteritate stilistică şi componistică. Alecsandri propune cititorului o reţetă de fantazare, marcând atât ingredientele, cât şi procedurile şi etapele fabricaţiei: întâi decorul, apoi veşmintele, în continuare fizionomiile, în fine, punerea personajelor în mişcare, „...şi aşa vei avea o idee

de balurile Borsecului" (IV, 1974: 177). Regia textuală aduce frapant a îndrumar pentru înjghebarea unui teatru de jucărie. De altminteri, analogia scenică explicită nu putea nici ea să lipsească din repertoriul vremii: „Iaşii este un teatru curios, decorat cu palaturi şi bordeie lipite împreună; actorii lui sunt *luxul* şi *sărăcia*; iar comedia ce se gioacă în toată ziua pe scena lui poartă deosebite titluri, precum: «Cine-i mare, îi şi tare; cine-i mic, tot nimic», «Şlicul şi pălăria, sau idei vechi şi idei nouă»" (*Iaşii în 1844*, IV, 1974: 78).

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

5.0. TRANZACTAREA MESAJULUI

„Mesajul" e un obiect tranzacţional prin excelenţă în comunicarea literară. Pe acest palier se realizează ceea ce se cheamă „negocierea sensului". Potrivit caracteristicilor prozei antejunimiste, acest capitol ia, inevitabil, turnura unei argumentaţii negative. În el se arată în ce mod prozatorii vremii obişnuiesc să restrângă spaţiul de manevră al cititorului.

Proza vremii are un grad ridicat de predictabilitate (5.1.). Ea atestă o cvasigenerală suprasaturare informaţională a codurilor narative, este, cu alte cuvinte, cronic hiperdeterminată (5.2.). „Locurile de indeterminare", „spaţiile vide", „blancurile" etc. pe care estetica de dată recentă le consideră constitutive pentru opera literară sunt manevrate retoric, ca suspendări ale rostirii (5.3.). Modul discreţionar – din partea autorului sau a naratorului – de a gestiona spunerile şi tăcerile este adesea compensat prin manevre explicative şi strategii ale politeţii.

5.1. Presupuneri

„Kogălniceanu n-a terminat *Tainele inimei* fiindcă esenţialul «dezbaterii» a fost rostit, caracterele viitorului conflict au fost şi ele fixate, intriga, fabula epică nu-l mai ispitesc" – e de părere Mircea Zaciu (1983 : 58). Ştim cu toţii ce poveste stufoasă şi încâlcită poate ieşi atunci când te întrebi de ce cutare a făcut cutare lucru şi ce vânătoare de vânt poate fi să cauţi motivele exacte, indubitabile, pentru care cineva a încetat sau a renunţat să mai facă ceva. Creatorii au dreptul cutumiar la un spor de enigmă. Serenus Zeitblom e condamnat aprioric la superficialitate şi filistinism. Şi totuşi, e greu să te opui întrebării : de ce n-a dus mai departe Kogălniceanu *Tainele inimei*? De ce şi-a retras candidatura la titlul de autor al primului roman românesc (izbutit)? Motive se pot invoca o mie şi unul, de ordin estetic, poietic, psihologic, ideologic, conjunctural sau biografic. Câteva ipoteze (Zaciu, N. Manolescu) sunt rezumate de Al. Călinescu (1986 : 23-24, notă). Să ne ţinem deoparte de acest hăţiş de conjecturi. Avem fragmentul începător publicat în „Gazeta de Moldavia" în 1850, avem tăcerea ce i-a urmat. Ispita e mare. Dac-ar fi fost să fie, cum ar fi continuat *Tainele inimei*?

Am pus de mai multe ori această întrebare studenţilor la seminar. Acum ca şi atunci, mai adaug câteva precizări. Se pot găsi nenumărate continuări *posibile* unei naraţiuni abia începute, după gustul, imaginaţia şi priceperea fiecăruia. Pentru a cădea de acord asupra urmărilor celor mai *probabile* este însă nevoie mai cu seamă de altceva: de o cât mai precisă situare a *incipit*-ului în raport cu celelalte scrieri ale autorului, raportate la rândul lor la normele şi strategiile discursive ale epocii. Nimic nu garantează că Mihail Kogălniceanu nu s-ar fi putut apuca, brusc, să scrie altfel decât o făcuse sau decât o făceau contemporanii săi. Iar Kogălniceanu care ar fi terminat *Tainele inimei* ar fi putut să scrie, în continuare, cu totul altceva decât *Jurnalismul românesc în 1855* ş.c.l. Dezavantajul major al ipotezelor contrafactuale e că ne trimit inevitabil în altă lume. Dar, repet, e vorba doar de a decide ce ar fi fost mai *probabil*, un demers care pleacă de la ipotetic pentru a se întoarce, pe un drum ocolit, la real. Câştigul constă într-un plus de înţelegere a ceea ce a fost deja pus pe hârtie.

Romanul lui Kogălniceanu se încheie înainte de a începe: înainte de înnodarea intrigii. Cititorul rămâne totuşi cu impresia că, într-un fel, totul fusese deja spus. Kogălniceanu, autor fără darul invenţiei epice, cum s-a remarcat în atâtea rânduri, se poate să fi intrat în impas atunci când a ajuns la punctul în care urma să-şi pună personajele să acţioneze. Se poate însă la fel de bine să se fi simţit stânjenit de încorsetarea atât de strânsă pe care „preparativele" o exercitau în canalizarea firului narativ. Îl simt pe autor ca pe un strateg care îşi aranjează cu atâta minuţie forţele în teren şi îşi elaborează atât de riguros schemele tactice încât atunci când vine vremea semnalului de atac dă din mână a lehamite şi întorce spatele câmpului de bătălie. Să nu uităm, în plus, că scrisul, ca şi războiul, se joacă în doi. Inamicul – „fratele" cititor – stă pe metereze, scrutează desfăşurarea de forţe şi se-ntreabă dacă nu e cazul să capituleze. Strategul ia în calcul şi reacţia antagonistului. Deschiderea bătăliei îi apare cu atât mai inutilă.

Eu ştiu că acest joc de-a „eu ştiu că tu ştii că eu ştiu" se potriveşte mai degrabă comunicării literare actuale, ce a trecut prin „epoca suspiciunii" şi e încă incert nu numai *când* şi *încotro*, ci şi *dacă* a ieşit din ea, decât vremilor în care mult citatul şi mult răstălmăcitul îndemn heliadesc – „scriţi cât veţi putea şi cum veţi putea, dar nu cu răutate" (Heliade 1979: 437) – nu-şi stinsese ecoul. Vreau totuşi să amintesc că puţinul pe care l-a scris Kogălniceanu în aria beletristicii, vădit „la comandă" – autoimpusă, firește –, lasă să se întrevadă un spirit frondeur de excepţie în proza timpului, un zeflemist şi un ricanator ce-şi tratează nu o dată publicul în doi peri, când cu temenele formale şi când cu sprinţare luări peste picior. Un Kogălniceanu deja plictisit de perspectiva unei comunicări terne, previzibile, de el însuşi instrumentate, profitând de vreun prilej oarecare spre a adandona proiectul început, mi se pare, în ton cu Mircea Zaciu, o ipoteză

destul de plauzibilă. Aticismul oratorului – autor de prelegeri universitare sau de discursuri parlamentare –, drămuind cu mare scumpătate materia cuvântului, mă face să cred că-i va fi fost prozatorului destul de incomod, nevoit să purceadă la „umplerea" matriţei romaneşti atât de straşnic elaborate.

Să vedem, aşadar, textul, încercând să arătăm cum ceea ce se spune funcţionează deopotrivă ca semnale pentru ceea ce urmează să fie spus. Focalizarea gradată, cu îngustarea perspectivei în cercuri concentrice, dinspre exterior spre interior, tehnică evident balzaciană, dă indicii destul de limpezi despre genul scrierii inaugurate. „Romanţul" îşi pregăteşte grundul pentru o panoramă socială şi de moravuri, cu plasare limpede în timp şi spaţiu: Iaşi, 1844. „Din fragmentul care s-a păstrat, Kogălniceanu apare ca un balzacian autentic, «structural», şi, înaintea lui Filimon, el dă «tonul» romanului clasic, solid, cu ambiţii monografice, tinzând să fie – ca să reiau o des citată idee a lui Zéraffa – echivalentul narativ a ceea ce însemna modelul figurativ în pictură" (Al. Călinescu 1986: 7). Inelele transfocării – Copoul, cafenelele, cofetăria lui Felix Barla – sunt percepute printr-o folie de contrast, cu şi mai largă cuprindere perspectivală: promenadele europene drept halo al primului cerc, „cafelele" aceleiaşi Europe pentru cel de al doilea. În contextul epocii, insistenţa definirii locului în raport cu un termen de referinţă exterior semnalizează tentativa, mereu repetată, de a implica o evaluare globală a civilizaţiei autohtone la momentul dat.

Personajele sunt introduse pe rând, după un anumit protocol, care lasă să se întrevadă rolul ce le-a fost destinat în povestire. Cel dintâi este Felix Barla, proprietarul „confetăriei" asupra căreia s-a fixat atenţia naratorului. Lui Barla îi e rezervat un spaţiu destul de amplu al prezentării, ceea ce nu înseamnă însă neapărat o proeminenţă deosebită a viitorului său rol narativ. În „portretul" personajului se includ descrierea magazinului său – ambientalul semnificativ, cultivat de convenţia realistă –, istoria întreprinderii sale şi, abia în final, câteva detalii expeditive: „roşu la faţă, cu părul cărunt, scurt, şi bun ca toţi oamenii de lume, cu tot tonul său răstit şi cu tot catalogul său de datornici" (I, 1974: 96). Creionat în linii sumare, definit caracteriologic în termeni foarte generali, abia după ce s-a făcut inventarul mult mai amănunţit al localului pe care îl patronează, personajul nu poate aspira să iasă din canavaua în care a fost fixat dintru început. De altminteri, este singurul individualizat în expoziţiunea anterioară „istoriei" epice.

Abia acum vine rândul protagoniştilor propriu-zişi. Frapează în prezentarea acestora dispunerea sistematică şi, după cum vom vedea, ierarhică. Protocolul diferă în funcţie de rangul atribuit. Avem de a face întâi cu un grup de trei tineri, a căror însuşire comună este contactul fiecăruia dintre ei cu străinătatea. Primii doi alcătuiesc un cuplu contrastiv: ambii foşti studenţi la Paris, unul luându-şi şansa în serios, revenit în ţară ca avocat, „lipit îndatoririlor sale",

celălalt, fluşturatic, rechemat îndărăt de tatăl său spre a i se da în grijă moşia părintească. Cel de al treilea, „fiul unui cinstit şi bun franţez", în care s-a desluşit o aluzie la Victor Cuenim, întemeietorul primului pension public din Iaşi, în 1826, accentuează o dată în plus importanţa acordată în proiectul de roman chestiunii raporturilor dintre civilizaţia occidentală şi cea autohtonă (*idem*: 96-97).

Următorul cuplu intrat în obiectiv face şi mai clar perceptibilă presiunea exercitată de opţiunile tematice asupra alegerii şi configurării protagoniştilor. Dispunerea simetrică şi contrastivă e cât se poate de tranşantă. Personajele faţă în faţă ocupă poziţii aproape antinomice, marcate prin numeroase detalii: onomastică, vestimentaţie, înfăţişare, biografie, comportament. Leşescu e „un dandi" veştejit „de excesuri timpurii", Stihescu, un „român verde şi vârtos" (97-98). Atributele contrastante ale rolurilor deţinute de fiecare sunt etalate ca într-un diptic alegoric. Disputa în care cei doi se lansează – în care Leşescu abia schiţează o provocare, Stihescu acaparând pe dată fără menajamente dreptul la cuvânt – explicitează pe larg substratul opoziţiei. Chestiunea străinătăţii revine pe tapet. Stihescu e omul propăşirii organice, pornind de la starea materială, de la economie şi de la comerţ, apologet al bunului-simţ tradiţional şi al binelui obştesc, lansat în diatribe împotriva divorţului dintre forme şi fond în contactul cu Apusul, chit că în termenii lui cele dintâi se cheamă modă şi lux, caii de bătaie ai criticismului paşoptist, iar cel din urmă „adevărate cunoştinţe" şi „folositoare aflări" (99), legatul opticii iluministe.

Ultimul grup intrat în scenă este din nou un triunghi, în care luminile rampei cad asupra unui dublet feminin construit pe aceeaşi tehnică a opoziţiilor. Ambele eroine sunt zugrăvite din unghiul frumuseţii şi al erotismului. Penelul întârzie cu voluptate asupra trăsăturilor fiecăreia. Condeiul strânge laolaltă largi panoplii de locuri comune. Să trecem cu vederea stângăcia portretisticii, melanj arcimboldesc de retorisme. Kogălniceanu desenează, parcă şi mai evident, măşti pentru uzul actorilor viitoarei piese. Elena este o *donna angelicata*, Laura, tipul cochetei, întruparea amorului carnal. O singură deviere din tipic: inversarea perucilor. Femeia brună e cea „scoborâtă din ceruri şi soră cu îngerii", antonimul ei, „un demon cu faţa de înger, adevărat cameleon", strălucind cu capelura-i blondă. Las deoparte deocamdată pe însoţitorul celor două dame, aga Tachi Mătiescu, semnalând doar un detaliu menit a îmbogăţi, deloc marginal, lista contrastelor feminine: el e soţul Elenei, în vreme ce Laura e prezentată ca „tânără văduvă, cum sunt la noi, adecă despărţită de bărbat". Leşescu şi Stihescu sunt veri, Elena şi Laura sunt verişoare. Mai simetric decât atât nici că se poate.

O altă caracteristică ce sare în ochi în începutul de roman este proeminenţa naratorului. El poate adopta, după nevoi, orice postură, atât în planul percepţiei, cât şi în cel al relatării. El este, după caz, când vede-tot şi ştie-tot, când martor

ocular întâmplător – „Eu, însă, care mă aflam într-un colţ al confetăriei..." (100). De la postul de observaţie se poate sări brusc la tribună, unde naratorul-orator se lansează în „*speach*"-uri (sic!) cu titlu personal, luându-l drept garant pe însuşi autorul în carne şi oase, cel care, între altele, se abţine să-şi treacă numele la sfârşitul începutului de roman publicat în „Gazeta de Moldavia": „Niciodată n-am fost contrar ideilor şi civilizaţiei străine. Dimpotrivă, crescut şi trăit o mare parte a tinereţelor mele în acele ţări care stau în capul Europei..." (100). Naratorul Kogălniceanu, unul dintre cei mai „băgăreţi" – *intrusive*, cum spune, cu iz mai academic, naratologia anglofonă (Prince 1982: 10-12) –, are drept grijă de căpătâi să facă lucrurile pe cât se poate mai evidente. El marchează şi anunţă părţile discursului – „Locul şi proprietarul confetăriei fiind descrişi, daţi-mi voie a începe acum şi istoria" (96) –, fixează ponderea care se cuvine fiecărui element şi-i atrage atenţia cititorului asupra rostului acestei operaţii – „Cele de pe urmă două persoane cer o explicaţie mai largă şi un examen mai mănunţuş, fiind menite a fi eroi principali în povestirea noastră" (97) –, explicitează principiile compoziţionale avute în vedere – e.g. contrastul în cadrul celor două binoame, masculin şi feminin: „Individul ce-i sta împotrivă era reversul medaliei" (97), Laura „făcea un contrast desăvârşit" (104) şi multe altele –, încuviinţează sau dezaprobă în serviciul cititorului – „...găseam că el în multe avea dreptate. În adevăr..." (100) –, furnizează temeiuri suplimentare pentru judecarea eroilor, motivând astfel perspectiva sa partizană şi solicitând solidarizarea publicului – ca în amintita digresiune despre înrâuririle în „litera", iar nu în „spiritul" civilizaţiei apusene (100-102) –, enunţă regulile de gen, recomandate drept chei de lectură – pilda romanului lui Eugene Sue, *Tainele Parisului* (102-103) –, anticipează fără echivoc, ca în cazul ierarhizării protagoniştilor încă de la prima lor apariţie sau al remarcii fugare „fie-mi iertat, între descrierea confetăriei lui Felix şi o declaraţie de amor, a vă zice..." (103).

La toate aceste intruziuni făţişe, despotice, ale naratorului, se pot adăuga încă altele, mai puţin bătătoare la ochi. Dacă acceptăm o eventuală departajare a „responsabilităţilor" textuale, trecând în seama autorului *invenţia* şi lăsând naratorului doar aranjamentul în discurs şi modelarea expresiei verbale – în termenii retoricii tradiţionale, *dispositio* şi *elocutio* –, ar părea că ne mutăm spre prerogativele celui dintâi, deşi individualizarea instanţelor de comunicare este foarte incertă. Faptul că lui Stihescu, de exemplu, îi e îngăduit să rostească o diatribă la adresa mentalităţii şi apucăturilor vărului său, fără ca acuzatul să poată uza de dreptul la replică, marchează o dată în plus preferinţele autorului pentru eroul pozitiv, investitura acestuia ca purtător de mesaj. În acelaşi regim de aparenţă a invenţiei epice funcţionează anticipările implicite. *Speech*-ul Stihescului, încheiat cu un solemn jurământ de credinţă – „român sunt şi român

vreu să mor" –, atrage după sine pronosticul glumeţ al comesenilor: „Asta a fi până când te-i amoreza de vro domnişoară de a noastră; şi atunce cum o să te aud ceripind *bonjour* şi *mon cher*", îl tachinează avocatul. Protestele moldoveanului get-beget sunt contracarate de tânărul de origine franceză, în obişnuita sa manieră aforistică: *„l'homme propose et Dieu dispose"* sau *„qui compte sans son hôte compte deux fois"* (103). Şi încă un detaliu: la intrarea celor două dame în cofetărie, blonda cochetă, vicleană şi destrăbălată, „blestămată şi menită de a aduce nenorociri, lacrimi şi jărtfe pretutindene unde i se întindea ochirea, unde îi călca piciorul" (105), atrage mai întâi atenţia lui Stihescu (103-104). Plăsmuitorul „istoriei" prepară şi livrează în văzul lumii accesoriile povestitorului.

Are însă vreo importanţă tipologia naratorului pentru posibilitatea de a prevedea cursul acţiunii? Negreşit. Ca *alter ego* auctorial, nedesprins mai mult de un deget de plăsmuitorul său, povestitorul Kogălniceanu „vede idei", nu oameni sau fapte. Tema, cu substratul său ideologic, cu destinaţia sa persuasivă, didactică, prevalează net asupra substanţei epice. Este de aşteptat ca ea să-şi exercite permanent tutela asupra invenţiei narative.

Ca în multe alte scrieri ale timpului, armătura tematică include trei componente esenţiale: amor, societate şi morală. Amorul dă intriga, societatea formează „pre-istoria" (*Vorgeschichte*) protagoniştilor şi corectivele pe care aceasta le impune în dezvoltarea acţiunii, iar morala, de bună seamă, poartă în grijă deznodământul. Dispunerea grupurilor de personaje, regia întâlnirii dintre acestea, indicaţii sau aluzii anticipative presărate în text şi, *last but not least*, titlul romanului *in spe* nu lasă nici un dubiu în privinţa intrigii amoroase. Latura societală este anunţată prin indiciile de gen, prin apăsările ideologice, prin manevrele de tipizare, schematizare şi conceptualizare. Componenta morală apare implicată într-o dublă ipostază, ca verigă integratoare: etică socială, predominantă în binomul masculin, etică amoroasă, predominantă în binomul feminin. Cum se vor alcătui cuplurile mixte, între protagoniştii de prim rang? Cum vor evolua ele? Care va fi rolul personajelor de rang secund – ca de pildă al agăi Tachi Mătiescu, soţul Elenei, aflat jumătate în tabăra Stihescului („îmbrăcat simplu", „bun simţ firesc, multă logică şi un caracter energic") şi jumătate în cea a Leşescului („gustul unui om de lume", „necapabil de a se împotrivi la cea întâi ochire a unei femei ceva frumuşele", 105)? Al secondanţilor masculini, seriosul avocat şi frivolul literat? Al franţuzului vorbitor în pilde? La capătul atâtor presupuneri, las cititorului dezlegarea acestor „taine". Ajuns aici, încep să intuiesc tot mai presant ce va fi simţit Kogălniceanu încheindu-şi prologul.

5.2. Cu asupra măsură

Nu ştiu dacă cititorul va fi acceptat provocarea, încercând să compună eventuale combinaţii şi permutări de patru luate câte doi. Va fi observat însă cu siguranţă că începutul de roman al lui Kogălniceanu prezintă un grad foarte înalt de predictabilitate. Este una dintre caracteristicile prozei de ficţiune a timpului. Remarc din capul locului că această trăsătură nu se reduce la şi nici nu se confundă cu o „logică strânsă" a acţiunii, cu un determinism cauzal riguros, de pildă, sau cu o puternică verosimilitate. Păstrând dinstincţia devenită deja clasică între planul evenimentelor, al „istoriei", şi cel al relatării acestora, al „discursului", predictabilitatea se situează pe un palier intermediar între „ce se va întâmpla în continuare ? " şi „ce se va povesti mai departe ? ". Cât priveşte prima întrebare, ea vizează deopotrivă faptele ca atare, cât şi pe protagoniştii lor. Acţiunile povestite se petrec totdeauna din cauza, în beneficiul sau în detrimentul cuiva, ele sunt înfăptuite sau suportate de către cineva ş.a.m.d. Mieke Bal, de exemplu, discută predictabilitatea narativă în legătură cu personajele, enumerând între factorii determinanţi referenţialitatea – identificarea cu „persoane" recognoscibile în planul culturii generale –, portretizarea, caracterizarea, convenţiile de gen (1985 : 82-85). În construcţia tramei narative, atât „romanţul" de senzaţie, cât şi *novella* melodramatică sau povestirea aventuroasă acceptă, ba chiar cultivă o doză mare de arbitrar, de neverosimil, supunând-o unui tratament de domesticire, aşa încât cititorul – al numitelor scrieri, de această dată – nu va fi mirat sau surprins. E de altminteri în spiritul literaturii „triviale" să creeze o dispoziţie de lectură în care orice parcurs epic devine posibil, probabil, previzibil. Aş aminti un singur exemplu, deseori comentat : brusca transformare a eroului în contrariul său, precum căderea subită a lui Manoil, din romanul omonim al lui Bolintineanu, din postura de „înger" sensibil, pur şi altruist în cea de „demon" cinic, vicios şi egoist. Oricât de stranie ar apărea această metamorfoză în logica determinării cauzale şi a verosimilului, ea nu izbuteşte să contrarieze – să forţeze, de exemplu, cititorul la formularea unor eventuale explicaţii – apărând, dimpotrivă, ca perfect compatibilă cu „regula jocului".

Predictabilitatea este influenţată, după cum am arătat, de un cumul de factori : indiciile privind încadrarea într-un gen anumit, sistemul personajelor, teme proeminente, poziţia şi felul naratorului – funcţionând concertat ca elemente implicite de anticipare. S-ar putea adăuga, într-o analiză mai rafinată, chiar şi mărcile stilistice, atât în discursul personajelor, cât şi în cel al naratorului. Într-o bună măsură, evoluţia previzibilă a tramei narative depinde de claritatea şi relieful semnalelor din angrenaj, cu alte cuvinte, de gradul de determinare a diverselor componente sau „coduri" ale textului narativ.

Termenul de „coduri" narative, preluat dintr-un uzaj naratologic larg acceptat, pornind de la Roland Barthes (1970), pare în contextul dat să se refere mai curând la materialele de construcţie a unei naraţiuni: acţiune, personaje, teme, enigme, simboluri... Li s-a dat această denominaţie, uşor derutantă, sugerând eronat ideea unor „limbaje" distincte traversând autonom textul narativ, tocmai pentru că încărcătura de sens a fiecăruia, natura sa semiotică, face posibilă interacţiunea, interdeterminarea: e limpede pentru oricine că o naraţiune nu înseamnă acţiune + personaje + teme ş.a.m.d. „Codul narativ" (la singular) reprezintă, după Gerald Prince, „sistemul de reguli, norme şi constrângeri în termenii căruia semnifică un mesaj narativ. Acest sistem nu e monolitic: el reuneşte, combină şi ordonează un set de coduri sau sub-coduri" (1988: 61). Interacţiunea acestor (sub-)coduri (sau „voci", în termenii lui Barthes) devine scriitură, „spaţiu stereografic" (1970: 28). Din perspectiva lecturii narative, reţeaua de coduri orientează comprehensiunea pe de o parte, asigură posibilitatea interpretărilor multiple pe de cealaltă. Funcţiunea îndeplinită de un cod, în sens larg semiotic, este aceea „de a restrânge alegerea arbitrară a semnelor, de a instaura în spiritul receptorului o previzibilitate care să le ordoneze continuitatea şi să le traducă în unităţi de sens, fără pierderi de substanţă" (Paul Cornea 1988: 79). În domeniul specific al comunicării narative, încă din 1970 Barthes afirma despre codurile constitutive ale acesteia: „ele sunt în acelaşi timp aşchii [*éclats*] din ceea ce a fost *deja* citit, văzut, făcut, trăit: codul este dâra acestui *deja*" (*loc. cit., s.a.*). Cercetările ulterioare au găsit temei de a identifica în codurile narative „modele de coerenţă", cu varii titulaturi: „configuraţii" (*Gestalten*), „cadre de referinţă", „cadre intertextuale" sau pur şi simplu „cadre" (*frames*). „A folosi un cadru [*frame*] înseamnă, cred, să justifici o ipoteză într-un model de coerenţă *déja-vu* (sau, în alţi termeni, să formulezi o ipoteză prin referirea la un astfel de model)" (Rimmon-Kenan 1983: 123). Permisivitatea codurilor literare în general (Paul Cornea 1988: 85), flexibilitatea celor narative în particular (uzând de procedee de retardare, de indeterminări, „spaţii vide" etc.), cât şi mutabilitatea lor istorică (Martin 1986: 166-167) explică potenţialul de ambiguitate al prozei ficţionale.

Epica paşoptistă şi postpaşoptistă suferă de o hiperdeterminare cronică a codurilor constitutive. Voi încerca în continuare să arăt – măcar să exemplific – cum se manifestă această „maladie". Nu mai am nevoie să-mi bat capul pentru o definiţie de lucru a noţiunii de „hiperdeterminare". O găsesc gata formulată într-un excelent eseu de Christine Brooke-Rose (1980: 123): „Un cod este supradeterminat atunci când informaţia sa (narativă, ironică, hermeneutică, simbolică etc.) este prea clară, supraencodată, repetându-se dincolo de necesarul pur informaţional". Mi-am permis totuşi o schimbare de prefix, încercând să atenuez ideea înşelătoare că ar fi vorba de „prea multă" (sau, în cazul

„subdeterminării", de „prea puţină") informaţie. Wolfgang Iser, de exemplu, preia termenul de *overdetermination* din psihanaliză, spre a caracteriza un tip de text cu mai multe înţelesuri, cu multiple paliere de semnificaţie. „E cu siguranţă adevărat că supradeterminarea unui text literar nu produce, cum s-ar crede, claritate semantică, ci din contră, despică textul într-un întreg spectru semantic", comentează Iser (1978: 48). Supradeterminarea, în viziunea lui Iser, reduce predictabilitatea şi sporeşte indeterminarea (*idem*: 48-49). Surplusul acţionează similar unui deficit. Iser se gândeşte la *Ulysses* de James Joyce, Christine Brooke-Rose la *Rip Van Winkle* de Washington Irving, „o scurtă povestire foarte asemănătoare cu o poveste populară" (*loc. cit.*). De altfel, autoarea admite la rândul său, într-un context diferit, privitor la naraţiunea ambiguă de tipul „noului roman", efectul răsturnat al unei supradeterminări *aparente*, funcţionând, „paradoxal, ca subdeterminare, în cazul în care există deopotrivă un element puternic de subdeterminare în cadrul aceluiaşi cod" (*idem*: 135).

Să rămânem aşadar la prefixul „hiper-": prea clar, prea repetitiv pentru a mai lăsa loc pentru supoziţii, interpretări, chiar şi pentru curiozitate. Vom pune astfel încă şi mai bine în relief ingeniosul joc de cuvinte al Christinei Brooke-Rose pe seama cititorului encodat al naraţiunilor hiperdeterminate: el este un *lecteur hypocrite*, subcritic, evident circumscris, adesea chiar dramatizat („*the Dear Reader*" – Dragul Cititor), „tratat ca un soi de nătărău căruia trebuie să i se spună totul" (*idem*).

Inventarul codurilor sau sub-codurilor narative este inevitabil deschis, ierarhizarea lor ca importanţă poate varia în funcţie de opţiunile metodologice sau în raport cu textele analizate. Barthes identificase cinci: codul proairetic, datorită căruia acţiunile se grupează în secvenţe narative, codul hermeneutic, prin care se conturează sau se rezolvă o enigmă, cel semic, prin care diferite trăsături se ataşează unui personaj, cel referenţial sau cultural, racordat la câmpul de referinţă enciclopedic, anonim şi colectiv, al experienţei umane şi, în fine, cel simbolic, al semnificaţiilor de grad secund: „vocea empiriei", a „adevărului", a „persoanei", a „ştiinţei" şi a „simbolului" (1970: 28). Nu am să mă ocup în continuare decât de primele patru, adăugându-le un nou cod, de o importanţă marcantă în proza paşoptistă şi postpaşoptistă: cel axiologic („vocea valorii"). Interferenţele şi echivocurile sunt şi ele de neocolit. Rămâne încă pe deplin îndreptăţită remarca lui Prince că „în vreme ce ştim destul de mult – deşi în nici un caz totul – despre natura şi funcţionarea codului lingvistic, ştim foarte puţin despre celelalte coduri sau sub-coduri care încadrează o naraţiune" (1982: 107). Adesea fragmente de naraţiune par să activeze simultan mai multe coduri diferite. Nu o dată e greu de decis, dacă nu imposibil, ce cod anume este activat de cutare sau cutare fragment. Imprecizia de detaliu serveşte, în cazul de faţă, efectului euristic de ansamblu. Vreau să arăt, la urma urmei, ce factori concură la impresia că, în proza narativă a vremii, totul e spus cu asupra măsură.

5.2.1. Providenţa noastră cea de toate zilele

Cursul acţiunii, arătam mai înainte, este fortificat prin numeroase procedee – avertismente tematice categorice, formulate adesea, în cazul romanelor, în prefeţe, prologuri sau dedicaţii, în nuvele sau în povestiri, în preludii ale actului narării, anticipări diegetice, scheme actanţiale pregnante, psihologie rudimentară, decupată după profilul funcţiilor narative îndeplinite de protagonişti, aservirea epicului unui „mesaj" transparent etc. – astfel încât şi cele mai evidente siluiri ale invenţiei să poată trece drept fireşti şi rezonabile. Vreau să semnalez în continuare utilizarea cu debordantă largheţe a unui element tematic ce serveşte la cimentarea „fabulei": invocarea „sorţii", într-o gamă foarte variată de texte, fie că e vorba de povestirea de moravuri, de nuvela istorică sau de cea sentimentală, de romanele de diverse tipuri.

„Soarta" prezintă avantajul unei ambivalenţe spectaculoase. Pe o faţă a ei stă înscris determinismul implacabil, pe cealaltă arbitrarul absolut. George, protagonistul romanului *La gura sobei*, speculează la un moment dat pe marginea acestei duble determinări, într-o lume despicată în providenţă şi hazard: „...crez în Dumnezeu, în viaţa cealaltă" – declară personajul – „şi în *întâmplare* în aceasta" (*Catastihul...* 1986: 141, *s.a.*). Schisma e însă mai degrabă aparentă. Romanescul acceptă cu greu un *deus otiosus* care să-şi fi întors complet faţa de la făptură. Cele două lumi nu sunt disjuncte, ci coboară una dintr-alta: „întâmplarea îmi pare un fel de divinitate de a doua ordine, delegată *prin interim* pe pământ pentru a regula prigonirile" (*idem*). Ambivalenţa se menţine, într-o formulă atenuată. Povestitorul vremii poate întoarce talerul după dorinţă, fie pentru a marca un principiu teleologic, fie pentru a face pasabile extravaganţele dezvoltării acţiunii. Într-un anume sens însă efectul e acelaşi. Exterioară protagoniştilor, soarta erodează ideea de destin. Cursul evenimentelor e manevrat din afară.

Soarta apare în proza timpului în numeroase ipostaze. Ca providenţă, ia chipul judecătorului care cântăreşte valoarea faptelor comise şi acordă protagoniştilor sprijinul sau pedeapsa cuvenite. Întemniţat la ocnă, primind veşti despre fuga Duducăi părăsindu-şi copiii, despre risipirea averii, moartea tatălui „de inimă rea" şi neînduplecarea lui Vodă în privinţa ispăşirii pedepsei, Dinu Păturică ar fi avut cel puţin, comenteză Filimon, şansa nebuniei care să-l cruţe de chinuri – aşa cum se întâmplase cu Andronache Tuzluc. „Dar providenţa, în decretele sale cele nepătrunse de mintea omenească, voise a-i lăsa neatinse toate facultăţile, ca să guste şi el acel venin amar cu care adăpase societatea atâta timp" (II, 1978: 225-226). Tot providenţei i se lasă în sarcină să aranjeze faimosul deznodământ al romanului, reunind în uliţa din dosul Bărăţiei supliciul lui Chir Costea şi coşciugele lui Andronache Tuzluc şi al lui Dinu Păturică:

„Ar fi zis cineva că între morţii din cele două cosciuge şi neguţătorul cel ţintuit esista o legătură fatală sau o ură neîmpăcată. Ei bine, această legătură esista în adevăr..." (*idem*: 229). În termeni jakobsonieni, avem de a face cu o impecabilă proiecţie a principiului paradigmatic pe axa sintagmatică. „Întâmplarea voise ca ei să se mai întâlnească încă o dată, înainte de a se prezinta lui Dumnezeu, spre a-şi da seama de relele ce săvârşiseră pe acest pământ" (229).

În acelaşi timp, prozatorii vremii se simt tentaţi să substituie logica transcendentă a discursului printr-o pretinsă logică imanentă a lumii prezentate. Gheorghe, cel atât de darnic răsplătit în final, „venea să arate românilor că este de ajuns ca omul să fie bun şi înzestrat de natură cu virtuţi şi inteligenţă şi, fie condiţiunea sa oricât de obscură la început, el va ajunge la mărire" (232). Este logica trecerii de la fanariotism la românism, a „însănătoşirii" societăţii româneşti, pentru care chezăşuieşte domnul pământean abia înscăunat, Grigore Ghica, cel care „strigă ca un leu" cuprins de mânie la auzul samavolniciilor comise de Păturică şi aruncă „o privire plină de amor părintesc" asupra jălbaşilor ce-i dau pe faţă nelegiuirile (219). Acest gen de providenţă care, la unison cu istoriografia romantică a unui Bălcescu, poartă răspunderea marilor trasee istorice, se numeşte la Filimon „Dumnezeul popolilor" (*Escursiuni...*, I, 1975: 44), „geniul României" (*idem*: 24) sau, în alt context (*Friderich Staaps...*), „Dumnezeul bătrânei noastre Germanii" (121). Rolul său în conducerea intrigii rămâne indeterminat. „Dumnezeu n-a voit să favoreze patriotica mea întreprindere" – constată Staaps (125).

Intervenţia directă în acţiunile protagoniştilor e mai degrabă apanajul providenţei morale cu atribuţiuni restrânse, menite, ca la Bujoreanu, să rezolve un duel – „În fine, justiţia divină se pronunţă. Dăngescu priimeşte o lovitură de sabie pe tâmpla dreaptă şi cade fără cunoştinţă" (1984: 93) –, să pună la îndemână personajului o alternativă onorabilă – între a se ridica împotriva tatălui său şi a tăinui o mare nedreptate, Alexandru se hotărăşte „lăsând providenţei dreptul de a se pronunţa" (*idem*: 190) – sau să slujească ca motiv de dezvinovăţire: „Ei bine, Mario, oricare ar fi acel secret teribil, oricare ar fi acea nenorocire ce crezi că te opreşte de a fi consoarta mea, eu le neconsider, căci le atribui fatalităţei", îi spune iubitei acelaşi Alexandru (376).

Uzul şi abuzul acestui instrument bun la toate nu putea să nu iştе reacţii în replică. Desprinzând din dialectica iluzionistă a sorţii doar aspectul de arbitrar, Hasdeu concepe o construcţie narativă *à rebours*, în care nimic nu poate împiedica fatalitatea unui deznodământ prestabilit, în romanul său istoric neterminat, *Ursita*. În această scriere plină de ironie şi de vervă demitizantă acea „putere superioară numită *pronie* în limba adevărului şi *ursită* în graiul vulgar al oamenilor fără ştiinţă" (1994: 123, *s.a.*), dejucând în permanenţă logica aşteptărilor, a plauzibilităţii, îi îngăduie prozatorului să reliefeze discrepanţele

dintre aparenţe şi esenţă, dintre ceea ce vor să facă personajele sau ceea ce cred că fac şi ceea ce împlinesc ele în realitate. De unde la predecesorii şi chiar la contemporanii săi invocarea sorţii servea încercării de naturalizare a convenţiei verosimilităţii, Hasdeu se îndreaptă către „lumea pe dos" a modernităţii, în care eroii devin marionete „trase pe sfoară" de o instanţă a lipsei de sens. În *Duduca Mamuca*, Toderiţă îşi motivează tăcerea complice în legătură cu crima doctorului Tucia: „Viaţa socială decurgând din combinarea intereselor personale (...), datoria omului e de a-şi păzi cămaşa sa; treaba Providenţii e de a face, ca păzitorii cămeşilor să aibă nevoie unul de altul. Eu unul mi-oi îndeplini sarcina; Providenţa împlinească-şi pe a sa, cum va şti mai bine..." (I, 1937: 127). Suntem pe drumul către caragialeana „Fatalitate!" din *Tren de plăcere*, către preschimbarea puterii oblăduitoare în încontratul „ghinion", către „ironia sorţii", răsucind pervers firele naraţiunii.

5.2.2. Enigme şi amnezii

Analizând nuvela balzaciană *Sarrasine*, Barthes explorează codul hermeneutic al acesteia în căutarea „diferiţilor termeni (formali), în funcţie de care se centrează, se pune, se formulează, apoi se întârzie şi în fine se dezvăluie o enigmă" (1970: 26). Conotaţia cam rebusistică poate lăsa impresia că prezenţa codului hermeneutic se face simţită cu precădere în acele texte sau tipuri de texte care fac din „enigmă" un pivot structural: romanul detectivistic, fantasticul cu „ezitarea" între ipoteze explicative alternative, literatura „misterelor" erotice, psihologismul „cazurilor" deconcertante etc. Proza paşoptistă şi postpaşoptistă abundă în astfel de tematizări ale enigmei, în nuvela romanţioasă, cu ale ei „necunoscute" ce stârnesc îndrăgostiri pătimaşe, în cea istorică, cu comploturile şi uneltirile de rigoare, nu în ultimul rând în romanul de mistere, foarte la modă la mijlocul veacului, pe urmele lui Eugene Sue, la noi ca şi în întreaga Europă (Marian Barbu 1981: 43-57). Extensia codului narativ hermeneutic este însă mult mai largă decât pare la prima vedere. El antrenează întrebări de felul: „cine este?", „ce este?", „cum este aceasta?" – sau chiar: „cum va merge mai departe?", „cum se va termina?" (Prince 1982: 107-108). În esenţă, codul hermeneutic însumează şi leagă toate elementele care trezesc sau satisfac cititorului nevoia de a căuta o explicaţie.

Cum poate însă un astfel de cod să fie hiperdeterminat? Explicând, de pildă, nevoia unei explicaţii înainte ca ea să fi apărut, prevenind-o sau împlinind-o de îndată ce ar putea fi resimţită. În mare, este vorba de sustragerea „enigmei" din depozitul faptic şi gestionarea ei pe cont propriu de către narator.

Stratagemele aproprierii „enigmei" profită de nonşalanţa cu care naratorul pendulează între omniscienţă şi uniscienţă. Uzanţele vremii pentru naraţiunea

ficţională prevăd introducerea în scenă a protagoniştilor foarte frecvent ca „necunoscuţi": „un elegant coconaş" coborând din trăsură şi „o fetişcană rezămată într-un cot pe perină" – *Zoe*, Negruzzi, I, 1974: 14-15 –, „o ceată de ofiţeri călări în fruntea cărora erau trei" – *Sobieski şi românii, idem*: 97 –, „trei călători" odihnind la o răscruce – *Logofătul Baptiste Veleli*, Urechiă 1976: 98 –, „un tânăr de douăzeci şi opt de ani, răsturnat pe un pat, într-o poziţie leneşă" – *Don Juanii din Bucureşti*, Radu Ionescu 1974: 342 –, lista poate fi prelungită la nesfârşit.

Dacă personajul anonim, surprins în derularea unei acţiuni – de obicei preliminare – dă regula *incipit*-urilor narative, lucrul acesta se explică prin convenţia „observaţiei", la care participă deopotrivă narator şi naratar. Romancierii destoinici, preocupaţi să poarte firul acţiunii cât mai sigur şi mai alert, aşa cum se cuvine prozei de senzaţie, de pildă, se arată dispuşi să renunţe la un atare alibi compoziţional. „Pe o noapte noroasă din toamna anului 1855 un om trecea repede pe o străduşoară quare da în strada cea mare a Belvederei" – începe romanul lui Baronzi, *Misterele Bucurescilor* (1862: 7). Dar naratorul nu se mai sinchiseşte să mimeze neştiinţa, solicitând din capul locului... puţintică răbdare: e vorba de un personaj „cu quare vom face cunoscinţă mai târziu". Deocamdată ajunge să ştim că „era un militar ce se distingea prin gradul de maior". După ce aflăm câte ceva despre starea lăuntrică a personajului, descifrată pe trăsăturile chipului, ni se aduce la cunoştinţă că întunericul străzii pe care înaintează acesta „nu permitea cui-va să vază bine ce espresiune lua figura sa în aceas noapte". Nu-i nimic, ne putem mărgini să citim agitaţia sufletească a insului „dupe iuţeala paşilor sei". Rezultatul va fi acelaşi. Câteva rânduri mai jos – interludiu: descriere de noapte vijelioasă – se face şi aşteptata dezvăluire: „Acest nou personagiu nu era nici mai mult nici mai puţin de quât purtătorul unei scrisori pe quare o ţinea în mână...". Prezentarea formală se face abia ceva mai încolo: „Maiorul Orosin, căci e timpul să dăm un nume acestui necunoscut..." (*idem*: 7-9).

Ticul perspectivei începătoare ignorante e atât de înrădăcinatat la prozatorii vremii, încât devine obiect de parodie. Acţiunea romanului *La gura sobei* începe tot cu „un om" ce se strecoară misterios printre case „învelit într-o mantă cenuşie", spre a înmâna două scrisori „unei bătrâne" la adresa căutată. Mai departe însă, deziluzie: „Acest om era un fecior!... un fecior oarecare, nimic mai mult, nimic mai puţin" (*Catastihul...* 1986: 132). Prozatorul necunoscut ia în răspăr regula lui „cu cât mai necunoscut, cu atât mai important". Negruzzi ironiza stereotipiile ascunderii identităţii încă din anii '30, în *O alergare de cai*, unde se vâră sub coviltirul ignoranţei pe sine însuşi: „Tânărul om smolit eram eu" (I, 1974: 27). Scriitorii timpului extind procedeul dincolo de formalismul suspansului iniţial. Ei uită uneori subit în plin miez al acţiunii cine le sunt protagoniştii.

Romanul de debut al lui Grigore H. Grandea, *Fulga sau Ideal şi real*, publicat într-o primă variantă foiletonistică în 1869, abundent, de altminteri, în titluri cu coloratură enigmistică încă din deschidere (*Cine o fi!*, *Cum era Fulga?*, *Dezlegarea enigmei*, *Ce a urmat?*) oferă una din mostrele cele mai sugestive ale procedeului. Fulga iubeşte pe Zoe, dar intrigile Smaraldei, aliată cu Gogu Orzescu, amic al eroului, reuşesc să-i despartă pe îndrăgostiţi. Zoe urmează să ia de bărbat pe Orzescu, iar Fulga cade în mrejele uneltitoarei. Zoe află în preziua nunţii de legătura înfiripată între cei doi. Iluminarea se produce pe cât de instantaneu pe atât de neverosimil: „ – Dumnezeule, strigă ea, au fost toate calomnii şi intrigi ca să sfărâme amorul nostru!" (1975: 161). Ne aflăm, fără doar şi poate, la un pas de punctul culminant al acţiunii: „mâine" se vor pecetlui destine. După bunul obicei foiletonistic, cursul relatării se rupe. Capitolul următor, *Noaptea nunţei*, începe cu „lună palidă", „vânturi reci", pe scurt: „era o durere în natură". Mirii întârzie, mulţimea e încordată, când „un june trecu printre dame, şoptind în dreapta şi în stânga câteva cuvinte. Cinci minute nu trecură şi toată mulţimea ştia că Zoe Urianu nu mai voia să vină la biserică" (*idem*: 162). Cine este acest tânăr? – se va întreba cititorul. Nu va afla însă niciodată. Junele şi-a făcut datoria, junele poate să piară. Rostul lui, de a amplifica tensiunea, odată încheiat, el trebuie să se retragă cu buna cuviinţă a anonimatului unui personaj de figuraţie. Iată totuşi că apare prezumtiva mireasă. Apoi „poarta se deschise iar şi intră un june frumos, palid, cu ochii vii şi înconjuraţi de vineţeală, cu fruntea lată şi gânditoare". Cine mai e şi acesta? – se întreabă iar lectorul. Sau, mai degrabă, îşi dă seama că ar fi să se întrebe, închizând ochii în faţa atâtor „cicatrice" portretistice care îl dau de gol. Dar privitorii pare că nu sunt fie la fel de perspicace, fie la fel de dornici să savureze „romanţul". „Toţi aruncară ochii asupră-i. – Cine e acesta? întrebară unii." Iar alţii răspunseră, de bună seamă. Până şi „vederile triste şi rătăcite ale Zoei căzură asupra lui Fulga" (163). Povestitorul iese din amnezie. Manevrarea discreţionară a informaţiei de către povestitor, când informat şi competent, când ignorant şi „naiv", este unul din procedeele favorite ale lui Grandea de regizare a suspansului narativ. Zoe e faţă în faţă cu proaspătul ei mire, căruia i-a aflat uneltirile. Scena e cât se poate de agitată. Orzescu trece de la brutalitate la umilinţă, cerşind „cel puţin o strângere de mână". „Între noi tu ştii că este un abis" – îl respinge Zoe, căzând epuizată pe genunchii mirelui nedorit. Stropi de sudoare picurând de pe faţa lui Orzescu pe fruntea miresei sunt luaţi drept lacrimi. Orzescu imploră – perfid? purtat malefic de patima amorului? – iertare. Sărutul lui atinge fruntea miresei cufundate într-un „somn letargic". Zoe visează „un vis dulce" şi murmură cuvinte de iubire. Confuzie fatală: „Chiar în acel moment o figură se înălţă la fereastră şi doi ochi scânteiară în noapte". Tabloul – tânără mireasă agăţată din întâmplare de gâtul „mirelui

uimit" – smulge figurii inopinate „o zâmbire infernală" şi „un răcnet sălbatic", prelungit, cel din urmă, într-un blestem grandilocvent. *Exit.* „Era Costin Fulga!" – se miră povestitorul (171-172). O pagină mai încolo, în capitolul următor, *Locul naşterei*, însoţim trăsura „unui june" trist, rătăcitor printr-un peisaj trist. „Călătorul se deté jos şi plecă spre fântâna din vale unde, zece ani mai nainte, băuse o apă limpede şi uşoară. Reaflă fântâna secată şi ruinată." Povestitorul nu-şi mai recunoaşte protagonistul, fără să-i fi uitat însă biografia! Replierea vine pe dată: „Un zâmbet amar încreţi faţa lui Fulga, căci el era" (173). „Enigma" se reduce la un sumar spectacol de prestidigitaţie, cu trucuri dinainte ştiute, astfel încât convenţia „sincerităţii", a „onestităţii" naratorului nu are nimic de suferit. Să-i dăm cititorului ce-i al cititorului. Byronian, Fulga pleacă în Grecia, alăturându-se insurgenţilor. Opresorii sunt însă mult mai puternici şi „barbaria musulmană" sfârşeşte într-un carnagiu: uciderea răniţilor rămaşi pe câmpul de bătălie. „Dar când celui din urmă rănit veni rândul să plece gâtul, acela-şi încordă braţele şi se ridică în genunchi, palid, sângerând, dar senin". Însă sabia pică „şi capul sări, ţâşnindu-şi sângele, cu creierii plini de imaginea acelei ce iubise şi cu buzele murmurând numele ei: Zoe!" (180-181). Muribundul cu capul răzleţ îşi prezintă cartea de vizită. Discret, povestitorul încheie pe viu autopsia pasiunii.

„Ea nu putu să sfârşească că căzu moartă pe cadaverul amantului său. Sângele îi înecase inima" (*Mistere din Bucureşti*, Bujoreanu 1984: 407). Nici un trup nu se prăbuşeşte, în romanul de mistere, fără să i se facă pe dată autopsia. Nu altfel stau lucrurile cu ridicarea eroilor din lumea realităţii. Încercând să împiedice căsătoria fostei lui amante cu Dinu Păturică, asaltat de preoţii din biserică, Andronache Tuzluc, „slăbit moraliceşte şi fiziceşte din cauza moliciunii şi a băuturilor ce-i dedea să bea vicleana Duduca, nu putu să reziste mult timp unei teribile crize morale; el dar rădică ochii către cer..." şi rosti un ultim blestem. Anamneza, întocmirea fişei clinice, investigaţia simptomatologică şi etiologică duc prompt şi ireversibil către diagnostic: „Apoi căzu jos, fără simţiri, de unde nu se rădică decât ca să ducă înainte o viaţă mizerabilă. El era lovit de dambla şi-şi pierduse minţile" (*Ciocoii...*, Filimon, II, 1978: 179).

Senzaţionalul romanesc al vremii cultivă enigma cu o vădită oroare de ambiguitate. În *Mistere din Bucureşti*, vătaful Neagu Bolboacă îi sugerează boierului Dăngescu să-şi omoare fiul, care ameninţa să dea în vileag o crimă comisă de slugă în serviciul stăpânului, tăinuită de acesta din urmă. Şovăind, Dăngescu cere sfatul lui Bolboacă. Vătaful răspunde evaziv. O ezitare în faţa unui plan abominabil? Povestitorul se repede să împrăştie pe dată orice urmă de incertitudine. Neagu „se dete la o parte ca să nu i se impute niciodată săvârşirea unei crime ce singur o provocase" (Bujoreanu 1984: 394). Hiperdeterminarea codului hermeneutic se manifestă ca saturaţie informaţională, anihilând iniţiativa

interpretativă a cititorului. Până şi sintagmatica misterului, elaborarea lui în desfăşurarea secvenţială a acţiunii, se supune aceluiaşi principiu al minimului efort. Nu o dată retardarea enigmei, esenţială pentru realizarea suspansului hermeneutic, este suprimată abrupt. Explicaţia cade imediat după săvârşirea faptului contrariant. În căutarea soţiei fugite cu un amant de acasă, un erou al romanului lui Bujoreanu se lasă condus de o călugăriţă spre mănăstirea unde sunt fugarii. Călugăriţa scoate un pumnal de sub sutană şi îl înjunghie pe soţul încornorat. Asasinul, aflăm pe dată, era seducătorul în travesti. Se explică în continuare toate detaliile referitoare la strategia deghizării (*idem*: 66). Secvenţe de acest tip demonstrează tendinţa naratorilor vremii de a converti enigmistica într-o mult mai rudimentară tehnică a surprizei. De altminteri, această sincopare a naraţiunii – uimiri eclatante urmate de dezvăluiri confortabile – e tipică pentru foiletonistică.

Saturarea codului hermeneutic interferează atât cu codul proairetic, cât şi cu cel semic. Povestitorul ţine contabilitatea informaţiei faptice tăinuite, arătând cât îi revine din ea fiecăruia – eroi sau cititori. „Acum să căutăm dacă toate aceste maşinaţii între Dăngescu şi procuror, între martorii mincinoşi şi între ceilalţi interesaţi la împrejurare, rămăsese tăinuite." Naratorul se lansează în detectivistică. „Aceasta nu o putem crede, întrucât într-o casă mare ca a Dăngesculuiu..." Concluzia anchetei e însă dinainte ştiută. „Ne aducem aminte că Dăngescu, în întreţinerile ce avusese, i se păruse în două rânduri că asculta cineva la uşa..." (188-189). E cazul să ne amintim în plus de afirmaţia cehoviană, invocată de formaliştii ruşi, „că dacă la începutul povestirii se bate un cui în perete, la sfârşitul ei eroul trebuie să se spânzure de cui" (Tomaşevski 1973: 266). „Motivarea compoziţională" e de această dată subordonată celei enigmistice. Dacă se trânteşte o uşă în timpul unei convorbiri secrete, cineva trebuie să fi tras cu urechea. Demersul povestitorului denotă aceeaşi insistenţă întru deplina limpezime.

Cel mai evident interferează hermeneutica evidenţei cu proairetismul în cazul anticipărilor cu confirmare de primire şi în cel al concluzionărilor atât de mărinimoase. Căzut din înaltul bogăţiei şi al puterii în adâncul ocnei, Dinu Păturică e uitat şi abandonat de toţi şi de toate. „Dar averile lui cele nenumărate? Dar soţia şi fiii săi, speranţa bătrâneţelor sale, pentru a căror fericire poate că săvârşise cea mai mare parte din nelegiuirile sale, ce vor fi devenit toate acestea?" – îşi însuşeşte povestitorul, preventiv, eventualele întrebări ale cititorului. Şi tot el răspunde pe dată: „Vom vedea!" (Filimon, II, 1978: 224). Din puzderia de concluzii care punctează cursul narativ al scrierilor vremii mă opresc la un singur exemplu: „Astfel dar, după ce acest monstru comise fără sfială toate crimele, după ce făcu să se verse atâta sânge nevinovat pentru realizarea ambiţioaselor sale planuri, el vându chiar pe Tudor Vladimirescu,

omul cel mai mare al României, precum arătarăm în capitolul precedent" (*idem*: 214). Pasajele rezumative de acest tip au întâi de toate funcţia unor etichetări tematizante – „trădarea" –, care facilitează trecerea către următoarea secvenţă epică în cele mai lesnicioase condiţiuni de manevrare a sensului. În al doilea rând, cum prea bine se vede din exemplul citat, ele servesc la o catalogare axiologică fermă a secvenţei încheiate.

5.2.3. Chipul scris

Relevanţa semică a hiperdeterminării codului hermeneutic transpare în special în divulgarea raporturilor dintre planul aparenţei şi cel al realităţii. Prozatorii mijlocului de secol al XIX-lea obişnuiesc să atragă în repetate rânduri atenţia asupra discrepanţei dintre comportamentul personajelor şi intenţiile lor. „Trădarea începută cu atâta fineţă de Duduca şi Păturică din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoiul, cufundat în plăceri, părea că renunţase la orice plan de ambiţiune: dar asta era o nouă cursă ce el întindea fanarioatei" (61). „Sărutările înfocate" date de Duduca lui Andronache sunt, la rândul lor, „numai o cursă prin care-şi înlesnea mijloacele de a amăgi şi mai bine pe acela ce ea voia să exploateze" (73). Aceleaşi stereotipii la Bujoreanu: „Şi Alexandru sărută mâna tatălui său care i-o întinse cu destulă bunăvoinţă, în aparenţă, iar în interior era cu totul altfel, căci acest om înrăutăţit începuse a simţi ură şi pizmă chiar în contra fiului său" (1984: 223). Sau: „Din cele ce văzurăm, domnu Negreanu părea a fi un om prea cumsecade, prea bogat şi cu maniere prin carii se deosebea oarecum de celelalte persoane ce frecuentau casa Nodreanului. Cu toate acestea ne înşelăm foarte mult asupra acestui domn, care era cu totul altceva decât ceea ce părea a fi în lume" (*idem*: 42). Hermeneutica prozei de care mă ocup este asfixiată de „însă", „căci" şi „astfel".

În *Duduca Mamuca*, eroul narator ajunge să se autodenunţe, mefistofelic: „...departe de a ghici pe buzele mele vicleana îmbrăţişare a lui Iuda" (Hasdeu, I, 1937: 100). Masca ipocriziei poate să arate o sumedenie de chipuri, inclusiv pe cel al romancierului de ocazie.

Reversul medaliei: hiperdeterminarea codului semic restricţionează hermeneutica. Elementul de recuzită cel mai caracteristic în această perspectivă este observaţia fizionomistă. „Analiza fizionomică este una «pe faţă»: atât în sensul că se exprimă cu ajutorul mimicii, cât şi în sensul că e fără secrete" – observa cu fineţe Nicolae Manolescu (I, 1980: 119). Evident, pregnanţa notaţiilor fizionomiste se leagă de dificultăţile întâmpinate de pionierii romanului – ai prozei narative ce îşi asumă o confruntare făţişă cu „realitatea", în general – de a acomoda lumea percepută din afară cu cea cunoscută dinăuntru. „Sistemul de echivalenţe" construit de teoriile fizionomiste şi de practicile literare aferente

lor, vehiculând un arsenal de „stereotipii", după cum remarcă Manolescu (*idem*: 117), pare să ofere o soluţie maniabilă pentru acoperirea acestei fisuri. Ea implică totodată şi o strategie de negociere a raporturilor între narator şi naratar, între scriitor şi cititor. Numai celui dintâi îi e dat privilegiul „demiurgic" al cunoaşterii nelimitate şi nestânjenite, cel din urmă nu poate râvni la mai mult decât postura spectatorului la „teatrul lumii", fie el de-adevăratelea, de pluş şi scândură sau de literă scrisă.

Uneori povestitorul îşi uită sau îşi pierde darul. Fizionomia nu mai amortizează enigma, ci o pune „pe faţă" în text. Banul C. urcă scara pavilionului unde vrea să o întâlnească pe Maria, cu sufletul împovărat, căci are de luat o hotărâre grea: „Până a nu pune piciorul pe treptele scării, stătu puţin în loc şi se gândi. Nu ştim care vor fi fost gândurile ce-l preocupau; ştim numai că trăsurile feţei sale uneori deveneau crunte, alteori pline de îndurare şi câteodată un zâmbet dulce apărea pe buzele sale pălite, dar dispărea ca fulgerul, lăsând loc unei melancolii adânci" (Filimon, II, 1978: 21). Despre suspendările competenţelor naratoriale va fi vorba mai pe larg în continuare. Deocamdată aş atrage doar atenţia că abandonarea perspectivei dinăuntru în favoarea celei din afară nu semnifică, din punctul meu de vedere, o recunoaştere „foarte onestă" a neputinţei „scriitorului popular" în sfera analizei psihologice, compensată prin dexteritatea în „citirea pe chipuri", aşa cum consideră Nicolae Manolescu în lucrarea citată (117) – în prelungirea unei observaţii similare a lui Şerban Cioculescu: „Scriitorul nostru îşi fixează cu sinceritate limitele: nu ştie ce se petrece în sufletul ciocoiului; ştie numai ce vede, anume reflectarea sentimentului în fizionomia eroului său" (1977: 81). Chiar dacă fizionomia convine, fără doar şi poate, exteriorităţii funciare şi schematismului psihologic proprii „romanului popular", aplicarea ei depăşeşte cu mult graniţele acestuia.

De la probabila imitaţie a lui Ion Heliade Rădulescu, *Cele dinîntru judicate după cele din afară* (III, 1975: 56-61), până la *Filosofia portretului lui Ţepeş* de Hasdeu (II, 1937: 3-19), lectura trăsăturilor faciale şi a mimicii se practică într-o paletă largă de genuri literare, atât pe palierele „de sus" cât şi pe cele „de jos" ale literaturii. Cele patru volume ale lucrării lui Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*, apărute între 1775 şi 1778 şi traduse, după 1815, în mai multe ediţii masive franţuzeşti, frenologia lui Franz Iosef Gall ajung să se bucure de o largă popularitate în epocă, fiind preţuite, de exemplu, de „realişti" exemplari, precum Balzac (Titus Moraru 1972: 23-26). În scientismul cultivat atât de fiziologie, în special în anii '40, cât şi, ulterior, în romanul de senzaţie, se desluşeşte adresa prioritară către cititorul „semi-instruit, cu o practică sumară a lecturii, însă disponibil, dornic să se amuze dar să se şi «civilizeze», conştient că dobândirea onorabilităţii sociale implică şi o anumită prestaţie şi o anumită prestanţă culturală",

pe care Paul Cornea o atribuie romanului lui Filimon (1984 : 143). Pentru mulţi dintre scriitorii vremii, fizionomia nu este doar o convenţie narativă, ci un autentic instrument exploratoriu. O dovadă destul de grăitoare, în cazul lui Filimon, o reprezintă întrebuinţarea masivă a observaţiei fizionomiste în prospecţiunile călătorului (*Escursiuni...*, I : 1975), în certă conexiune cu ambiţiile de a elabora fişe caracteriologice ale popoarelor cu care vine în contact.

În roman, recursul la fizionomie corespunde adesea comutării în unghiul de vedere accesibil cititorului, „călător" în lumea ficţională înfăţişată. Că semiotica figurii umane are mai degrabă rostul de complement decât de substitut al explorării interiorităţii se vede din frecventa asociere a perspectivei din afară, „behavioriste", cu accesul nemijlocit la gândurile şi sentimentele personajului. Uneori povestitorul se mărgineşte să traducă în folosul cititorului „semnificantul" înfăţişării fizice în „semnificatul" stării psihice. Prima apariţie a lui Dinu Păturică arată un june „absorbit în nişte meditaţiuni care, reflectându-se în trăsurile feţei sale, lăsau să se vază până la evidenţă că gândirea ce-l preocupa nu era decât planuri ambiţioase" (Filimon, II, 1978 : 15). Sau : „Trăsurile feţei postelnicului, deşi puţin cam descompuse, arătau acum o mulţumire pacinică şi lipsită de grijile ce muncise pe bietul fanariot cu vreo câtva timp mai nainte" (*idem* : 52). O comparaţie livrescă poate înlesni mijlocirea interpretativă. Atunci când Tuzluc năvăleşte în biserica Lucaci, la cununia lui Dinu cu Duduca, ochii lui „altădată negri şi încadraţi cu un alb perfect, erau roşii ca sângele şi esprimau ferocia tigrului iritat până la cel mai înalt grad" (178). Alteori însă planul psihic şi cel fizic sunt prezentate distinct, fie în imediată succesiune, fie în simultaneitate. În două rânduri, descrierea amănunţită a fizionomiei lui Păturică marchează „criza morală" pe care o încearcă personajul, pentru ca imediat după aceea un monolog interior să dezvăluie soluţia găsită (43-44, 132). În antecamera domnitorului Caragea, banul C. se lasă furat de gânduri despre „toate nenorocirile ce apăsau ţara ; uneori i se rădica sângele în faţă, iar alteori se concentra în inimă şi devenea palid ca un mort. În aceste momente dureroase el zicea în sine, oftând din adâncul inimei : ...". Urmează un nou monolog interior. Observaţia fizionomistă poate să succeadă transcripţiei monologului interior, ca în cazul grijilor politice ale lui Caragea (91-92). Psihologia eroilor este fără doar şi poate extrem de rudimentară, redusă şi ea la un cod stereotipic de trăsături, fie caracteriologice, fie atitudinale sau volitive, subordonate clar logicii acţiunii. Dacă acceptăm constanta propusă de Genette pentru a cuantifica distincţia clasică între romane de caracter şi romane de evenimente, K = Acţiune x Personaj (Martin 1986 : 117), trebuie să recunoaştem că, în „romanţurile" noastre de început, celei de-a doua variabile îi revine o pondere foarte modestă. La aceasta concură deopotrivă psihologie şi fiziologie, într-un echilibru solid şi tern.

Cum se explică totuşi redundanţele flagrante semnalate mai sus? La un nivel mai general, ele corespund tendinţei globale proeminente către hiperdeterminare. La nivelul codului semic, varietăţile formulelor de prezentare a personajelor, de la fizionomia pură la cea decodată de narator şi, în fine, la cea confruntată cu realitatea psihică surprinsă în priză directă articulează un fel de propedeutică a lecturii din afară spre înăuntru. Nu toţi sunt la fel de exersaţi în arta interpretării fizionomiste. Păşind dinaintea lui Caragea, banul C. „privi pe domnitor cu un ochi în care cel mai mare fizionomist n-ar fi putut să descopere nici linguşire, nici servilism, ci numai ură şi dispreţ, acoperite cu vălul indiferenţei" (27). Naratorul, dotat cu privilegiul privirii biperspectivale, figurează din oficiu drept mare maestru. Ca şi în cazul ficţionalităţii, discursul său funcţionează în paralel ca o culegere de exerciţii *ad usum*. Impertinenţa prozatorului modernist – Mark Harris: „Eu scriu. Cititorul să facă bine să înveţe să citească", *apud* Booth 1976: 127 – e de neconceput pentru vremea la care mă uit.

Cultivarea atât de largă şi de insistentă a fizionomiei se justifică şi din alte unghiuri de vedere, unul tematic, iar celălalt, să-i spunem, de sociologie a culturii. Nu numai naratorul şi naratarul său se dedau din plin la descifrarea expresiei faciale. Romanele de început colcăie de făţării, înşelătorii, curse, intrigi, ipocrizii, disimulări şi aşa mai departe. Personajele înseşi scrutează în nenumărate ocazii chipurile celorlalţi protagonişti, încercând să străbată dincolo de aparenţe. Mai mult chiar, făţarnicii ştiu şi ei că adevăratele gânduri şi intenţii tind mereu „să se dea pe faţă". Antidotul investigaţiei fizionomiste este trucarea mimicii, răstălmăcirea deliberată a semnelor care transpar pe figură. Până şi candizii învaţă să se ascundă, din timiditate, din pudoare, din bună cuviinţă. „Maria, cum văzu pe tată-său intrând în grădină, îşi compuse oarecum fizionomia" (Filimon, II, 1978: 127). Fizionomia ia astfel aspectul unei pânde permanente şi, în răstimpuri, al unei bătălii semiotice. Fiecare încearcă să „citească" pe fiecare: Tuzluc pe banul C. (*idem*: 20), banul C. pe Maria (22-23), Caragea şi banul C. unul pe celălalt (27-28), Duduca pe Tuzluc (37) sau pe Dinu (50), Tuzluc pe chera Duduca (72, 145), Maria pe Gheorghe (124), Ipsilanti şi Dinu Păturică iarăşi unul pe celălalt şi tot aşa. Unii izbutesc, alţii se înşală. Povestitorul are misiunea de a califica prestaţia. „Postelnicul Andronache credea că descifrase logogriful din inima grecii, dar se amăgea, sărmanul" (36). Unii chiar încearcă să treacă drept analfabeţi: „se prefăcu că n-a observat nimic..." (37). Lectura chipurilor nu e străină de cititul în cărţi. Între scrierile de căpătâi alese de Dinu Păturică din biblioteca postelnicului Tuzluc spre a-şi înjgheba „educaţiunea" figurează „un tractat de fiziologie" parcurs şi studiat „cu mare băgare de seamă", împreună cu „operile lui Machiavel" (40). „Nu ne surprinde orientarea unui spirit practic, ca acela al slugii boiereşti, către una din ştiinţele pozitive, care începe să se constituie în acel timp. Ne-am fi aşteptat

însă ca Dinu Păturică să fi avut revelaţia unui alt manual, care i-ar fi fost mai de folos decât tratatul de fiziologie" – comentează Şerban Cioculescu (1977: 78-79). Criticul se referă la lucrările de fiziognomonie, inaugurate de Lavater la sfârşitul veacului al XVIII-lea.

În treacăt fie spus, nu mi-e de loc limpede la ce fel de „fiziologie" se va fi gândit romancierul. Episodul formaţiei „livreşti" a ciocoiului are, în romanul lui Filimon, mai degrabă un caracter metatextual, vrând să sugereze un fundal de referinţă pentru evoluţia ulterioară a principalelor trăsături de caracter ale eroului: ambiţia – opţiunea neofitului pentru Plutarh, pentru *Comentariile* lui Cezar, interesul pentru cărţile privitoare la „vieţile marilor bărbaţi din veacurile trecute şi acelea în care trăim" – şi ipocrizia, la perfecţionarea căreia servesc Machiavelli şi amintitul „tractat". Mai târziu, în capitolul al XVI-lea, găsim în camera lui Păturică „un dulap mic săpat în zid, în care se afla depusă mica bibliotecă a ciocoiului, compusă din câteva cărţi greceşti şi româneşti, printre care figurau: *Proorocia lui Agatanghel, Filosoful Sintipa, Alixandria, Tilu Buhoglindă* şi alte capete d-opere ale literaturii naţionale de pe atunci, cărţi glumeţe care, prin anecdote de spirit şi poveţe filosofice, făceau petrecerea favorită a poporului" (107-108). Trecerea de la Plutarh la Agatanghel pare un lapsus auctorial, cum nu o dată se întâmplă în naraţiunile vremii, explicabil însă mai curând, cum remarcă Al. Călinescu, prin contextul diferit în care apar cele două informaţii (1986: 100-101). De această dată, Păturică e prezentat ca *primus inter pares*, alături de Ciolănescu, Chioftea, Ploscă sau Boroboaţă. La el au funcţionat şi funcţionează cu maxim randament mecanismele declasării ascendente. Şi-a înjghebat propriile rafturi de cărţi, după modelul stăpânului şi după moda aristocratică a timpului (40, notă de subsol), adaptând mimetismul social propriilor necesităţi şi posibilităţi. Şi într-un caz, şi în celălalt cele două biblioteci sunt „semne" ale naturii, devenirii sau poziţiei personajului. Este astfel posibil ca „tractatul" la care se referea Filimon, fără nici o indicaţie precisă, să fie un gen de scriere compus *ad-hoc* pentru nevoile de semnalizare. „Fiziologia" poate fi aşadar, în ciuda evidentului anacronism faţă de 1814, anul intrării lui Dinu în slujbă la Tuzluc, o trimitere la fiziologia literară, atât de populară în scrierile mijlocului de secol şi atât de intim legată de principiile fiziognomoniste (Titus Moraru 1972: 129-131).

„Fiziognomonia avertizează asupra necesităţii reîntoarcerii la o ordine naturală, de fiecare dată când ordinea socială pare să se clatine" – remarcă Al. Călinescu (1986: 39, nota 2), pe urmele unui studiu de Martine Dumont din 1984. Să fie proliferarea ei în scrierile paşoptiste şi în special postpaşoptiste şi un efect de recul faţă de marile mutaţii şi convulsii încercate de societatea românească la mijlocul secolului? Un lucru este cert: între şocul înnoirilor, bruscând lumea autohtonă din afară spre înăuntru, generând trauma „formelor"

care atacă „fondul", a „exteriorităţii" care agresează, erodează sau chiar dislocă „interioritatea" şi cifrul stabilizator al fizionomiei apare o frapantă conexiune de profunzime. „Precuvântarea istoriei moderne a ţărilor române este neapărat schimbul portului: ţivilizaţia de astăzi este fapta logică a părăsirei hainelor vechi; ideea nouă a năvălit în ţară o dată cu pantalonii şi mai straşnici decât năvălirile tătărăşti" – scria la 1851 Alecu Russo (1970: 48). Comentând acest pasaj, Şt. Cazimir atrage atenţia asupra dependenţei teoriei faţă de „punctul de vedere «fiziologist», cu numeroase adeziuni în epocă, potrivit căruia aparenţele induc esenţa printr-un sistem inflexibil de concordanţe" (1986: 40). Numai că, în perioade de schimbări abrupte, aceste concordanţe sunt, în sfera noului, inaparente ochiului neavizat, generând permanente echivocuri, erori de „lectură", confuzie, derută. Istoria introducerii „hainelor nemţeşti" este presărată cu o sumedenie de astfel de fenomene de perturbare a codurilor, aşa cum copios demonstrează capitolele dedicate tranziţiei vestimentare din studiul citat al lui Cazimir (25-56). Mă întreb dacă între segmentele vieţii bulversate de înnoire am putea adăuga invetarului propus de Şt. Cazimir – dansul, îmbrăcămintea, familia, profesiunile, raporturile între generaţii, limba şi scrierea – „codurile" gesticii şi chiar cele ale mimicii. Poezia de tip romantic, lamartinian, aduce în prim-plan indubitabil emfaza unui nou tip de gestică. Este vorba doar de literaturizări? În orice caz, mi se pare că aşa cum genul literar al „fiziologiei" corespunde unei nevoi ordonatoare, în recursul la fizionomie se desluşeşte nostalgia unui sistem simplu şi eficient de orientare în sfera relaţiilor interumane, învălmăşite de cursul vremii.

5.2.4. „Poci să caz"

Contribuie la rândul său din plin la hiperdeterminarea semantică globală a scrierilor în proză ale vremii încărcătura codului referenţial sau cultural sau gnomic, cum i s-a mai spus. Definit drept „codul sau „vocea", în termenii cărora o naraţiune sau o parte din ea se referă la un fundal cultural dat, la diversele ansambluri stereotipe de cunoaştere (fizică, psihologică, literară, artistică, filozofică, istorică, medicală etc.) şi la obiecte culturale (Prince 1988: 80), acesta corespunde, în datele lui fundamentale, noţiunii de „repertoar" folosite de Iser, constând din „întreg teritoriul familiar din text. Acesta poate fi sub formă de referiri la opere precedente, sau la norme sociale şi istorice, sau la întreaga cultură din care s-a ivit textul – pe scurt, la ceea ce structuralştii praghezi au numit realitatea «extratextuală»" (1978: 69).

Într-o panoplie atât de largă, jucând un rol deosebit de important în ce priveşte comprehensibilitatea naraţiunilor şi, în particular, efectul de verosimilitate, se regăsesc tot felul de elemente, de la numirile de oraşe, străzi,

persoane istorice până la „bolile veacului", fiziologice sau spirituale, ftizia, apoplexia, melancolia sau reveria, de la anteriul lui Tuzluc, acadeaua Nicetei şi mielul fript haiduceşte visat de Filimon până la înfiorările aceluiaşi sub bolta înstelată – „Să fie oare adevărat, îmi ziceam, că toate acele punturi luminoase sunt locuite de oameni?" (*Escursiuni...*, I, 1975: 19) – sau la diatribele azvârlite „lumii" de Zoe în romanul de debut al lui Grandea: „Lume fără inimă, tigru care se adapă din sângele cald al victimei" etc (1975: 169).

Codul referenţial se resoarbe în textura naraţiunii, pe care o irigă în aproape fiecare capilar al ei. El transpare cu deosebită evidenţă în special din reţeaua rostirilor generalizatoare, cele care împânzesc atât de dens scrierile vremii. Proverbe, maxime, sentenţii, definiţii *ad-hoc*, tot soiul de propoziţii exprimând adevăruri generale, extinse nu o dată până la paragrafe întregi de „meditaţie", răsar din loc în loc atât în discursul naratorului, cât şi în acel al personajelor, ca tot atâtea reglări de conturi între protagonişti, între lumea ficţională şi cea reală, între istoria povestită şi orizontul de experienţă al cititorului, între intenţiile auctoriale şi disponibilităţile lectoriale. Gnomismele epocii fac să fuzioneze spiritul gazetăriei elevate, de opinie şi atitudine, cu tentaţiile înnobilării poetizante a discursului prozastic şi cu mai vechile apucături cărturăreşti, cronicăreşti şi cantemireşti, ale scriiturii solemn împodobite cu extrase din rezervorul zicerilor sapienţiale.

Generalizarea se acomodează mai tuturor palierelor, de la retorica doctă a neofitului, neologistică în limbaj, „modernă" în substanţă, gen Filimon sau Codru-Drăguşanu, pînă la înţelepciunea arhaizantă, de sorginte populară, a lui Ion sau a lui Petre Criţă din romanul lui Alecu Cantacuzino. Ea nu cunoaşte restricţii de gen, făcându-şi simţită prezenţa în tabletă, în meditaţia în proză, în schiţă, în jurnalul de călătorie şi în cel intim, în nuvela istorică şi în cea erotică, în povestire, în romanul de moravuri sau în cel de aventuri.

Adevărul etern îşi apropriază cele mai variate forme de expresie, afirmativă, exclamativă – „Însă, o! ticăloşie omenească!", „O! lăcomie omenească!" (*Borsec*, Alecsandri, IV, 1974: 174, 176) –, interogativă, uzând de artificiul întrebării retorice: „O, Dumnezeule! pentru ce oamenii sunt aşa de răi" (*Manoil*, Bolintineanu, V, 1984: 11).

Uneori generalizările sunt luate de-a gata din inventarul paremiologic, ca citat sau ca simplă apropriere a unei idei – „Numai în nenorocire cunoaştem adevăraţii amici" (*idem*: 105) –, alteori sunt (re)construite pe cont propriu, de la definiţii metaforice – „moartea este ţărmul întunecos către care toţi coborâm" (*Elena*, Bolintineanu, V, 1984: 255) – sau analogice – „ştiinţa este ca un vas acoperit de flori, dar în fundul căruia zace veninul morţii" (*Fulga*, Grandea 1975: 176) – până la tirade oratoric-gazetăreşti.

Caragiale a luat în răspăr mania ziaristicii de a face din orice incident „un caz": „Tot drumul până la redacţie m-am gândit câtă prăpastie este între

educaţiunea spiritului şi educaţiunea inimii, şi cum neglijând pe aceasta din urmă nu poţi, cu toată învăţătura, produce decât monştri sociali. Iată cazul celor doi tineri, cari mâne-poimâne..." etc. (*Groaznica sinucidere din Strada Fidelităţii*). Cehov a parodiat bombasticismul definiţiilor metaforice în naraţiunea melodramatică: „Geamătul vântului este geamătul unei conştiinţe înecate în crime îngrozitoare", „Luna este martorul tăcut şi nepărtinitor al clipelor dulci de iubire şi de răzbunare", „Birjarul este o statuie, ridicată de fatalitate, ignoranţei" etc. (*O mie şi una de patimi sau O noapte îngrozitoare. Roman într-o singură parte, cu epilog*). Treptat, abuzul de generalităţi din proza secolului al XIX-lea a ajuns obiect de deriziune.

Mai iritant însă – sau, după caz, mai amuzant – decât stereotipizarea, manierizarea care, cum bine se ştie, duce în timp la discreditarea procedeului, este, dintr-o perspectivă ulterioară, modul peremptoriu în care pletora de adevăruri generale se impun cititorului. Fie că aparţin naratorului, fie că sunt rostite de personaje, valabilitatea lor nu intră în discuţie. Puse în gura unui personaj, ele pot cel mult semnaliza dacă acesta are o poziţie „justă" sau „reprobabilă", cum se întâmplă, de pildă, cu reflexiile cinice ale căzutului Manoil, menite să întărească dezacordul, desolidarizarea cititorului faţă de noua ipostază a eroului. Rareori sentenţiile sunt însoţite de modalizatori precum „se zice că...", „zic unii că...", „după părerea mea...", „să fie oare adevărat aceea ce a zis odată...?". Şi mai rar ele sunt invocate spre a fi contrazise: „Zică lumea ce va voi, eu susţin..." (*Escursiuni...*, Filimon, I, 1975: 213). Chiar şi în astfel de situaţii de excepţie, suspendarea adevărului se face explicit. Lectorul „hipocrit" preconizat nu va face efortul unei opţiuni decât atunci când ea i se solicită *expresis verbis*.

Mă bătea la un moment dat gândul să compun o altă „poveste a vorbii" din mostrele adunate de ici şi de colo din scrierile vremii, un textuleţ cusut, de va fi fost posibil, cu ceva şarm şi vioiciune, cum a făcut Negruzzi în *Pâcală şi Tândală* (I, 1974: 250-254). Dar chiar şi din puţinătatea fişelor pe care le-am încropit pentru astfel de hiperdeterminări – anevoie poţi pescui în lectură noianul truismelor, al locurilor comune, al revelaţiilor şablonarde: ochiul te fură, atenţia te-nşală – debordează atâta materie, încât ar trebui tenacitatea unor Bouvard şi Pécuchet ca s-o răzbească. Resfirarea fişelor contura tot mai apăsător perspectiva unui proiect borgesian, vălurind ironic între nevăzute ţărmuri. Despre ce nu se emit atât de conjuncturale adevăruri neconjuncturale?

Iată-le despre cosmos, despre materie şi spirit, destinul omenirii, lumea, soarta popoarelor, libertatea şi sclavia, patriotismul, gloatele, societatea, clasele sociale – virtutea şi moralitatea celor de jos, inimile oamenilor simpli, „fetele de meseriaşi nu se înduplec lesne, nici îşi vând onoarea pe bani" (Bujoreanu 1984: 129) –, profesiuni, despre om – „Omul este o ţărână şi viaţa este un

vânt" (*Elena*, Bolintineanu, V, 1984: 250) – şi despre „marii oameni" ca domnitorii, despre destin, soartă sau hazard, despre viaţă şi despre moarte, despre timp, vârste, amintire, uitare, despre frumuseţe, conştiinţă, ştiinţă, adevăr şi minciună, despre religie, speranţă, scepticism, îndoială – „ca vermele floarea, sfărâmă inima în care intră" (*Manoil*, Bolintineanu, V, 1984: 25) –, despre sentimente şi pasiuni – „Ciudată e inima omului! Cunoaştem legile după care se mişcă apele pământului, stelele cerului, norii aerului, dar nu cunoaştem pe ale inimei care este cel mai profund ocean şi cea mai misterioasă adâncime a universului. Vai aceluia care se încrede a pluti pe acest teribil abis!" (*Fulga*, Grandea 1975: 96) –, despre suferinţe morale, durere – „ea-i umbra omului" (*Margărita*, Alecsandri, IV, 1974: 505) –, întristare şi fericire, prietenie, duşmănie, invidie, răzbunare – „e singura dreptate pe pământ" (*Manoil*, Bolintineanu, V, 1984: 12) –, egoism, ingratitudine, ambiţie şi vanitate, amor propriu şi cochetărie, despre vise şi somn, despre călătorie, despre lux, duel – „face pe oameni să fie cuviincioşi" (*Elena*, Bolintineanu, V, 1984: 284) –, baluri mascate şi, de bună seamă, o sumedenie despre amor, femei, gelozie, despre însurătoare şi căsnicie.

„Şi tu, amor, zeitate supremă, ce aprinzi inimile inocinte şi le inspiri virtutea; tu, care ai asistat la crearea universului! tu, a căruie forţă electrică face pe om să străbată mările, să esploateze secretele firmamentului, să înfrunte chiar moartea! Amorul este fapta lui Dumnezeu. Amorul, în adevăr, este supremul bine cu care a dotat natura pe om. El rădică pe muritor din luturile materiei şi-l înalţă la regiunile frumosului ideal.

Natura a pus amorul în inima fiecărui om.

Amorul este o medalie cu două feţe. Amorul este ca flacăra unei candeli. Lumină după cum este vasul în care arde. Este pur, generos, înalt, egoist, voluptuos, reptil, murdar, infernal, ca şi sânul în care se încuibează. Sunt însă amoruri din acelea care au produs pe Dante, Rafael Sanzio, Tasso etc.; sunt şi de acelea care materializează şi abrutizează inimile.

Înaintea amorului şi a morţii, prestigiul nobleţei dispare şi oamenii devin toţi egali.

Această pasiune, cerească sau infernală, care uneori ne înalţă iar alteori ne degradează, nu poate să se manifesteze cu tărie decât pentru un obiect oarecare. Omul ursit să dorească neîncetat, facultate necesară existenţii sale fizice şi intelectuale, se înţelege că îndată ce vede că i se realiză o dorinţă, trebuie să se înturne către alta şi prin aceasta chiar să nu mai ţie la cele realizate. Amorul este o boală, trece...

Ochiul nostru este lacom, dorinţele se manifestă în noi abia ce zărim o junǎ femeie plăcută, dar acest neastâmpăr nu este amorul, ci o furie, un delir momentaneu; căci pe dată ce dorinţa care ne-a aprins imaginaţiunea se află

împlinită, ne liniştim şi mai adesea căutăm mijloace ca să ne desfacem de obiectul ce o aprinsese. Zic unii că acei ce se înamoră la prima vedere de o femeie nu sunt înamoraţi în adevăr; că nu este alt decât o patimă senzuală inspirată de admiraţiunea pentru frumuseţea fizică. Că un amor adevărat are trebuinţă de lung timp de a se cunoaşte. Este o opiniune încă. Experiinţa a dovedit de multe ori că un om a putut iubi o femeie la prima vedere, pentru cualităţile morale.

Am citit în romanuri, am auzit în gura oamenilor, indivinând amorul pe care îl numeşte platonic; incriminând amorul pe care îl numeşte senţual. Sărmanii observatori! nu este decât amicia şi amorul. Ce este amorul el însuşi daca nu o amicie între două sexe? El se naşte din admiraţiunea ce are o parte pentru ceilaltă; din stima, din respectul ce ştie să inspire.

Amorul cel adevărat, care face să palpiteze inima şi înalţă spiritul, nu-l putem da decât unei fiinţe pe care şi-o alege inima noastră. Omul nu trăieşte decât în timpul cât a iubit. Amorul are plăcerile şi amărăciunile lui – plăcerile sunt scurte... Nu este nici o suferinţă mai mare în lumea aceasta decât aceea ce cearcă adevăratul amant când se desparte de subiectul amoarei sale. Este cumplită durerea amorului, dar este şi mai cumplită decât mânia divină, când despreţul îi rupe linţoliul în care se ascunde.

A iubi este destul spre a face o crimă. A iubi este a se da; daca ocaziunea se aşază între aste două, orice femeie trebuie să cază. De se întâmplă altfel, acea femeie se înşală singură, înşală pe amantul ei: nu iubeşte.

Este timpul a ne despărţi... rezonul meu se turbură: poci să caz: sunt femeie, fugi!"

Iertată-mi fie abaterea de la rigorile de redactare urmate până acum. Pentru conformitate, iată sursa citatelor: *Escursiuni...*, Filimon, I, 1975: 172; *Friderich Staaps...*, *idem*: 104, 108; *Mateo...*, *ibidem*: 250; *Ciocoii...*, Filimon, II, 1978: 31, 53; *Elena*, Bolintineanu, V, 1984: 154, 161, 167-168, 182, 183, 197, 240, 300; *Fulga*, Grandea 1975: 132, 145. Nu va fi însă prea lesne să le identificaţi, pentru că mi-am permis să le combin şi să le întreţes, cu gândul de a alcătui un microtext, la rândul său un crâmpei din mult mai marele text al repertoarului amoros al mijlocului de veac, suspensie coloidală compusă dintr-un noian de particule gnomice, plutind leneş în mintea cititorului „avizat" al timpului.

5.2.5. O maladie cuvântătoare

Pentru ce nevoia de a substitui ultimului cod barthesian, cel „simbolic", un altul încă neacreditat în nomenclatorul naratologiei, „axiologic"? Am urmărit caracteristici de ansamblu ale prozei paşoptiste şi postpaşoptiste, dominate,

indubitabil, de diverse tipuri de spunere în exces, simplificatoare, redundantă şi, sub aspectul cooperării cu cititorul, logocratică. Sunt fără doar şi poate şi derogări de la norma generală, „valori expresive" – fie ele şi involuntare – ce implică o mai relaxată tranzactare a mesajului. Ele ar face însă obiectul unui alt tip de studiu. Nu am încercat să „salvez" proza timpului de la ceea ce ştim cu toţii că provoacă ea cel mai adesea: plictiseală. Am sperat, cel mult, să pot reconverti acest păcat originar, dându-i o alură mai simpatică. În lumea personajelor literare, se spune că „negativii", cu defectele lor, sunt de regulă mai interesanţi decât „pozitivii". De ce n-ar putea fi lucrul acesta valabil, cu dispensă, şi în lumea textelor literare?

„Adjectivita" de care suferă proza de care mă ocup devine agasantă mai ales prin abundenţa calificativelor ce însoţesc relatarea, portretizarea, descrierea. Aici, în sfera valorilor, intens marcată etic, naratorii se arată cei mai temători ca nu cumva cititorii „să greşească". Proza istorică a lui Asachi, de exemplu, e jalonată peste tot de indicatoare adjectivale, ce trasează atitudinea de adoptat de către cititor faţă de eroi sau întâmplări: „infama lor învincere" (II, 1981: 28), „astă tragică întâmplare" (*idem*: 30), „ziua cea fatală a răpirei" (35), „lăcrămau asupra acestei estraordinare reuniri" (42), „îndată ce Coma espusă lui Dragoş tot amănuntul întristatei istorii" (43), „astă scenă patetică, de care se înduioşau martorii boieri ai cetăţii" (117), „unde îl aştepta spectacolul cel interesant şi rar în istorie" (118), „înfăţoşa o scenă nu mai puţin duioasă" (120) ş.a.m.d. Stereotipiile evaluative purtând marca didacticismului ce impregnează personalitatea şi scrisul lui Asachi, de tipul „vrednic de însămnat", „vrednic de luare aminte", „vrednic de mirare", „vrednic de vedere", vrednic de respect", „vrednic de tânguit" etc., nu lasă nici o îndoială asupra restricţionării deliberate a spaţiului de manevră al cititorului. Părintele cel bun e totodată şi cel mai tiranic.

Foarte frecvent, calificative în care povestitorul îşi exercită severitatea justiţiară apar în „ligaturile" care marchează trecerea de la un episod la altul, adesea la început de capitol: „Două ore în urma acestei scene de desfrântă şi uricioasă trădare" (*Ciocoii...*, Filimon, II, 1978: 61), „Două ore în urma acestei scene de ipocrizie şi neruşinare" (*idem*: 73), „După ce aceşti tâlhari puseră la cale neruşinata lor speculaţie" (166), „După ce ciocoiul se împăcă în conştiinţa sa în privinţa laşităţii ce voia să comiţă" (185), „a treia zi după încheierea acestui pact infam" (197), „unde era să se petreacă partea cea mai îngrozitoare a acestei drame" (228), „cât ţinu această naraţiune inocentă" (*Friderich Staaps...*, Filimon, I, 1975: 107), „două ore după trecerea acestei îngrozitoare scene" (*idem*: 127) etc. Se poate recunoaşte în ritmicitatea acestor pasaje rezumative, punctate de câte un pronume demonstrativ, un reflex al foiletonisticii, care are nevoie de „recuperarea" naraţiunii precedente sub forma

unui bloc semantic uşor manevrabil. Cititorul se poate dispensa de detalii, simpla etichetă tematică – „trădare", „pact" etc. – fiind suficientă. Dincolo de banalitatea exemplelor, redundante prin însăşi regula simplificării în sprijinul memoriei – repovestit ca o înşiruire a unor astfel de etichetări, un text îşi dezveleşte singur matricea narativă, asemeni faimoaselor secvenţe de funcţii în analiza lui Propp –, se mai poate observa că termenul calificat aparţine de regulă unui câmp lexical propriu mai curând literaturii – „scenă", „dramă", „naraţiune" – decât domeniului evenimenţial. Tendinţa de a face să interfereze planul istoriei cu cel al discursului se justifică prin mentalitatea care acordă celui din urmă statutul unui pasaj de trecere către cel dintâi, prin care naratorul trebuie să îl conducă pe naratar.

Autoritatea justiţiară poate fi transferată, după împrejurări, de la povestitor la personaje. Jandarmii care îl interoghează pe Râmătorian trec de la bătaia de rutină la „lovituri teribile", „căci laşitatea slujnicarului indignase chiar pe acei simpli oameni", iar agentul care conduce ancheta, „uimit de poltroneria slujnicarului", se lansează într-un monolog interior deplângând soarta României (*Nenorocirile...*, Filimon, II, 1978: 224, 226). Dar chiar şi acolo unde zbirii devin autoritate morală, unde defectele protagonistului sunt sancţionate cât se poate de elocvent cu nuiaua, povestitorul adaugă şfichiul propriilor calificative: „falsul patriot", „această ticăloasă conduită" (*idem*: 324, 325).

Un alt tic de scriitură din acelaşi registru este ataşarea repetată a câte unui epitet valorizant la menţionarea personajului. „Un tânăr elegant coconaş" intră în iatacul unei „fetişoare" care îl întâmpină cu dezlănţuite efuziuni sentimentale – „şi gingaşa copilă îl coperea cu sărutări focoase" – nu tocmai împărtăşite de vizitator – „răspunse cu răceală nesimţitul amorez". „Biata fată" îi imploră iubirea, căsătoria şi îl anunţă că va fi mamă. Tânărul se eschivează – „Mişelul! vorbile lui era loviri de cuţit pentru Zoe". „Şi sărmana se târa la picioarele lui", până ce „suspinurile înăbuşiră glasul fragedei copile" (*Zoe*, Negruzzi, I, 1974: 15-16). Cei doi îndrăgostiţi din *Misterele...* lui Bujoreanu se regăsesc după îndelungi peripeţii. Este momentul rostirii unor mărturisiri cutremurătoare şi al marilor generozităţi. „Maria, sublima fată, avea nevoie să reţie emoţiile care-i înecau sufletul" (1984: 381). Chiajna îşi regăseşte copila prigonită, pustnică rătăcind în pădure în miez de noapte. Cu ultimele suflări, fata cere iertarea părintească, dar „cumplita mumă" îi întoarce spatele (Odobescu, I, 1965: 116). Apologetica şi, mai cu seamă, vituperările debuşează în mania prozatorilor de a-şi porecli eroii, spre a evita eventuale monotonii. Dinu Păturică nu e numai „acel nou Argus învestmântat în anteriu şi giubea" când e pus s-o păzească pe Duduca (Filimon, II, 1978: 50), ci şi „acest şarpe veninat" când, intrat în slujbă la Tuzluc, începe să-şi pună în aplicare planurile de parvenire (*idem*: 38). Ca un corolar, finalul vorbeşte despre „Moartea

acestui monstru" (226). Diagrama calificativelor ghidează lectura axiologică a personajelor de-a lungul faptelor lor.

Analiza de până aici a codurilor narative sfârşeşte într-un impas. Supradeterminarea sau subdeterminarea unuia sau a altuia dintre coduri, independent de funcţionarea celorlalte, spune prea puţin despre reuşita sau nereuşita unei naraţiuni. Echilibrul dintre plusuri şi minusuri este esenţial, el producând tensiunea interioară care susţine interesul cititorului în lectură. „...Orice supradeterminare ar apărea în vreo operă sau în vreun gen, este necesară o subdeterminare pentru a-şi menţine priza asupra noastră, amestecul său propriu de recunoaştere-plăcere şi de mister" (Brooke-Rose 1980: 131). Tocmai aceasta e problema. Oricât de relativă ar fi analiza *input*-ului informaţional, nu ne putem sustrage nici impresiei, nici elocvenţei dovezilor că proza vremii explicitează în exces pe toate planurile. Nu rămâne atunci nici o cale de recuperare a ei pentru cititorul modern, atât de vajnic apărător al libertăţilor sale? Unde mai rezidă ambiguitatea, echivocul, implicitul, „misterul" pe care cititorul de azi îl revendică drept antidot obligatoriu al dăscălelii? Într-un eventual debuşeu în codul simbolic, abandonat, poate, pripit în analiza de faţă? Foarte improbabil. Dacă există un palier semantic secund în prozele vremii, mecanismele de semnificare ce îl generează sunt la fel de restrictive ca şi articulările celorlalte coduri discutate mai sus. Generalizările induse frecvent în proza narativă, după modelul fiziologiilor, în planul acţiunii şi, în special, în cel al personajelor – „ciocoiul", „slujnicarul", „idealistul", „ingenua", „intriganta" ş.a.m.d. – produc fără doar şi poate o sărăcire a potenţialului de semnificaţie. Aureolări simbolice atipice, descinse parcă din teritoriul poeziei, ca în *Românii supt Mihai Voevod Viteazul*, rămân tributare alegoriei. Să fie aşadar vreun al şaselea cod, vreun al şaselea „simţ" narativ latent, apt să perceapă resursele ascunse ale prozei timpului sau e cazul să conchidem că nimic nu îi mai poate scoate eşantioanele din vitrina cu curiozităţi a istoriei literare? Îmi e greu să găsesc mai mult de jumătate de răspuns. Pentru mine, „enigma" incitantă a acestor texte este faptul că, în ciuda metehnelor atât de bătătoare la ochi, *ele puteau să funcţioneze*. Distanţa care separă convenţiile şi uzanţele actuale ale lecturii literare de cele de acum un veac şi jumătate produce acea conversie paradoxală a hiperdeterminării în hipodeterminare. Cum se poate frisona la trădări tenebroase, la leşinuri şi la înnebuniri subite? Cum poate convinge umanitatea unor eroi decupaţi cu foarfeca, din carton? Ce mulţumire aduce cicăleala pedantă a povestitorilor? Nedumeririle par să conducă într-o bifurcaţie de drumuri. Într-o parte o ia calea încercării studioase de reconstrucţie a practicilor de comunicare literară ale vremii – drumul principal al lucrării de faţă. În cealaltă... Dar permiteţi-mi întâi un scurt ocol.

În 1929, în binecunoscutul volum încheietor al şi mai bine cunoscutei *Istorii a literaturii române contemporane*, Lovinescu îşi argumenta opţiunea pentru

creaţia de actualitate mărturisindu-şi „sentimentul profund al unei iremediabile prăpăstii estetice între noi şi trecut" (1929: 80). Exagerări pardonabile - au replicat manualele şcolare, chiar dacă ilustrările acestui „sentiment" în confruntarea criticului cu poezia română pre-eminesciană, la finele volumului, nu sunt deloc neconvingătoare. Mefienţa tot mai mare de azi faţă de „ipocriziile" canonizante ale istoriei literare ar avea destule îndreptăţiri să prelungească lista. Chestiunea principală este însă de alt ordin, anume validitatea sistemului bipolar care argumentează „iremediabila" despărţire de trecut. Sunt două modalităţi, considera Lovinescu, de a aborda scrierile literare, cea a apropierii „pe cale intelectuală" şi cea bazată pe „sensibilitatea estetică". Fiecăreia îi revine un domeniu propriu de exerciţiu. Fiecare îşi are legitimarea ei şi totuşi una e „apă vie", iar cealaltă „apă moartă": „Privită din punctul de vedere al sensibilităţii şi nu al valorilor teoretice, se poate afirma că nu există decât literatură modernă; ori câtă ipocrizie s-ar pune în afirmaţia contrarului, literatura veche nu constituie, în realitate, decât un obiect de studiu, de care fără a o simţi şi a ne identifica cu ea, ne apropiem pe cale intelectuală, pentru a recunoaşte într-însa vestigiile unei civilizaţii dispărute, ale unei sensibilităţi risipite, rocă purtând încă urma animalului încă viu odinioară însă fosilizat acum" (*idem*: 115-116). Este însă experienţa alterităţii istorice incompatibilă cu experienţa estetică genuină? Reconstrucţia prin intelect poate funcţiona ca inhibitor al „sensibilităţii", dar şi ca un element de propulsie a acesteia într-o lume străină de sine. Trebuie totuşi să mărturisesc că cea mai pregnantă asemenea contopire de orizonturi în răspărul cursului selectiv şi acomodant al tradiţiei din câte cunosc se datorează unui poet, iar nu unui critic. *Levantul* lui Mircea Cărtărescu probează până acum superlativ experienţa estetică autentică a asumării unei literaturi căzute în înstrăinare istorică.

5.3. Tăceri guralive

Teoria literară modernă vehiculează o sumedenie de noţiuni care favorizează, direct sau indirect, „partea cititorului". Nu e locul aici pentru a face un inventar. Privind opera literară din diferite unghiuri, accentuând importanţa unora sau altora dintre caracteristicile sale, teoriile moderne au mai toate în comun ideea, implicită sau explicită, că oferta textuală se pretează, în cazul acestui tip de comunicare, unei preluări mai libere, mai puţin constrângătoare. Schema elementară a „transferului" unui mesaj de la emiţător la receptor necesită, în ce priveşte discursul literar, serioase amendamente. Receptorul acestuia este învoit, ba chiar invitat, solicitat, stimulat să participe activ la comunicare, să-şi construiască propria „lectură", propria „concretizare" a textului. Observaţii ca

cele de mai sus au devenit deja locuri comune. Le propagă profesorii de literatură, le preiau studenţii şi elevii lor, le confirmă practicile literare ale scriitorilor şi uzanţele de lectură.

Dacă inspectăm, chiar şi în fugă, arsenalul de noţiuni vehiculate în ultimele decenii pentru a defini sau măcar pentru a aproxima caracterul aparte al comunicării literare, avem totuşi surpriza să constatăm că ele se grupează în două serii la prima vedere antinomice: le-aş numi „categoriile plinului" şi „categoriile golului" – sau ale „vidului", care sună ceva mai ştiinţific, mai filozofic, în orice caz mai puţin fotbalistic. Polisemantismul, ambiguitatea, condensarea, semioza ilimitată etc. fac parte din prima serie, schematismul, indeterminarea, hipodeterminarea sau spaţiile vide din cea de a doua. Categoriile plinului dau seama de „bogăţia" textului literar, solicitând o activitate exploratorie: detectarea sensurilor secunde, stabilirea de conexiuni, de corelaţii, operarea de selecţii, compunerea de configuraţii semantice, permanenta restructurare a acestora, pe scurt, cum să-ţi faci un trusou care să încapă în raniţa unei lecturi, în peştera lui Ali Baba. Categoriile vidului, dimpotrivă, îl arată pe cititor „inventând" tezaurul textual. Discursul literar îl provoacă pe cititor, din această perspectivă, la operaţii de compensare, de suplimentare, de „umplere" a unor absenţe constitutive. Festinul literar aminteşte reţeta din *Ciorba de bolovan* a lui Voiculescu: Îi revine cititorului să aducă bună parte din ingrediente, între care indispensabile se arată experienţa lumească şi culturală – „repertoarul" de care dispune –, ideaţia şi imaginaţia. „Ce lipseşte din scenele aparent banale, lacunele care apar în dialog – acestea stimulează cititorul să umple golurile cu proiecţii. Cititorul e atras în evenimente şi făcut să completeze înţelesul din ceea ce nu se spune [*to supply what is meant from what is not said*]. Ceea ce *se spune* se dovedeşte a dobândi semnificaţie doar cu referire la ce nu se spune; implicaţiile şi nu declaraţiile modelează înţelesul şi îi dau greutate. Însă pe măsură ce nespusul capătă viaţă în imaginaţia cititorului, spusul «se dilată» dobândind mai multă semnificaţie decât s-ar fi crezut: chiar şi scene banale pot părea surprinzător de profunde" (Iser 1978: 168).

Manevrarea categoriilor vidului în analiza textuală se izbeşte în permanenţă de paradoxala lor definire negativă. E limpede pentru oricine că nu poate trece drept o „absenţă" faptul că în fragmentul de roman al lui Kogălniceanu *nu se spune* că Stihescu şi-a ucis fratele mai mic în copilărie pe când se jucau „de-a revoluţia". Însăşi ipoteza – scandaloasă – a unei atare eventualităţi trimite la ideea unui cu totul alt text, de care avem suficiente motive să ne îndoim că ar fi putut fi scris de Kogălnuiceanu. O „lacună", un „blanc", un „loc gol", un „vacuum", un „spaţiu vid" sau un „vid semantic" (Paul Cornea 1988: 213) – *gap*, *blank*, *Leerstelle* sau, desemnând o postură disponibilă pentru cititor, un „post liber": *vacancy* (Iser 1978: 198) –, toate acestea nu depind propriu-zis

de ce „nu se spune", ci de ceea ce „ar fi fost necesar" sau „s-ar fi cuvenit" sau „ar fi fost nimerit" etc. să se spună şi totuşi s-a omis.

Relaţia dintre vid şi plin capătă în pictură consistenţă prin raportarea la un „suport", la suprafaţa pictată, la grundul sau la grundurile aplicate succesiv pe aceasta. Care este însă „suportul" unui text literar? Nu întâmplător, categoriile plinului sunt selectate cu precădere de poeticile de factură constructivistă, care văd în textul literar o „construcţie de cuvinte", iar cele ale vidului, cu întortocheata dialectică pe care ele o implică, de către teoriile care iau în calcul raporturile textului cu „lumea" familiară nouă, cititorilor. Ingarden derivă indeterminarea – *Unbestimmtheit* – operei literare în principal din schematismul produs de caracterul „discret" şi generic al limbajului folosit cu funcţie de reprezentare (1978: 50-80). Analogiile cu pictura şi trimiterile la psihologia percepţiei şi a reprezentării abundă. Iser aduce importante revizuiri perspectivei lui Ingarden, debarasându-se de presupoziţiile „esteticii clasice" ale acestuia şi transferând problematica „locurilor de indeterminare" din domeniul analizei textuale în cel al comunicării. Chiar şi aşa însă, reformulând ideea indeterminării dinspre „simpla actualizare a elementelor potenţiale ale operei" prin completarea „aspectelor schematizate" înspre „conectarea" acestora într-un proces dinamic, Iser (1978: 178) nu izbuteşte să tranşeze problema.

Comentând eseul din 1974 al lui Iser, *Die Appellstruktur der Texte* (1975), Robert C. Holub remarcă: „Şi deşi o bună parte din această piesă timpurie e dedicată blancurilor şi indeterminării, ce constituie exact un blanc nu reiese deloc clar". Şi în continuare: „E deopotrivă imposibil de găsit o definiţie satisfăcătoare a termenului în *The Act of Reading*" (1984: 92-93). Esenţială pare să fie, pentru Iser, provocarea lansată cititorului de a lega „segmente definite" disconecte ale textului. Natura acestor segmente apare însă vagă, plurimorfă şi multifuncţională, referindu-se deopotrivă la construcţia subiectului, la alternanţa perspectivelor sau la permanenta rearanjare a „temei" în atenţia cititorului şi a „orizontului" pe care aceasta e proiectată. Ce face însă un segment să fie „definit", în afara oricărui efect de lectură? Modelul interactiv al lui Iser – ce face textul pe de o parte, ce face cititorul pe de cealaltă – intră inevitabil în aporie. Distribuţia binară a rolurilor schematizează excesiv un tip de comunicare în care departajarea elementelor „negociabile" de cele „nenegociabile" rămâne variabilă de la text la text, de la epocă la epocă, de la cititor la cititor. „Supusă analizei critice, formaţiunea de compromis potrivit căreia textul instruieşte iar cititorul construieşte se dărâmă" (Freund 1987: 147). De altminteri, Iser însuşi se arată conştient de versatilitatea raportului dintre determinare şi indeterminare, atunci când schiţează o sumară tipologie a funcţionării „blancurilor" în romanul cu teză – *roman à thèse* –, în folieton şi... în romanele lui Ivy Compton-Burnett, sintetizând, simptomatic pentru poziţia sa, rolul acestora ca

finalitate propagandistică, comercială şi... estetică (1978: 189-195). Iser moşteneşte neajunsurile teoriei lui Ingarden, transbordate în cadrul de referinţă al unei estetici „moderne".

Tocmai acest lucru face analiza din perspectiva interacţiunii golurilor şi a plinurilor greu aplicabilă la proza românească de la mijlocul veacului trecut. Şi totuşi, ar fi o eroare să credem că ea e lipsită de „goluri", de „lacune", de „tăceri". Mă voi limita în continuare la investigarea unui singur tip, ce mi se pare de departe cel mai reliefat. Apar, desigur, frecvente spaţii albe în cursul acţiunii, recuperate mai totdeauna ulterior, în buna şi proaspăta tradiţie foiletonistică. Impactul lor hermeneutic este însă ca şi nul. Cu multă bunăvoinţă şi tenacitate analitică se poate vorbi şi despre blancurile rezultate din succedări discontinue ale punctelor de vedere. Proza vremii nu excelează în pluriperspectivism. Cât despre raportul dintre temă şi orizont, tematizarea atât de apăsată a scrierilor timpului lasă prea puţin spaţiu de manevră. Nu mă ispiteşte efortul de inventivitate care ar putea demonstra că greşesc. În schimb, proza paşoptistă şi postpaşoptistă foloseşte din belşug tăceri vajnic ancorate în planul discursului, ce nu mai au nimic de a face cu construcţia, ci se rezumă strict la actul spunerii, la cheremul povestitorului. Aproximările formulate anterior despre ce s-ar fi nimerit etc. să mai afle cititorul sunt, în acest caz, irelevante. Chestiunea se pune mult mai tranşant: ce *vrea* sau *nu vrea* să spună naratorul. Sunt tăceri guralive, urcate pe filieră retorică, ce pun în lumină, o dată în plus, ascendentul pe care emiţătorul şi-l arogă asupra destinatarului.

5.3.1. De prisos

„Eu tac" – zice povestitorul, amintind de faimosul paradox al mincinosului. Şi cu adevărat promisiunea e mincinoasă, pentru că tăcerile de acest fel sunt mai zgomotoase decât rostirile. Negaţia ia forma unei afirmaţii întărite. „Nu ni se pare de trebuinţă să însemnăm cetitorilor noştri..." anticipează imediata contrazicere a angajamentului introductiv: „...că sosirea lui Timuş la curtea Moldovei au rămas secretă şi că Coribut nu ştia că împrumută numele său şi vânta sa unui rival mai fericit" (Asachi, II, 1981 : 273). Are dreptate Asachi, dar mai vrea în plus să şi facă dreptate unui prezumtiv cititor năuc sau neghiob. Formula în doi timpi, promisiune şi retractare, e un gest de politeţe, încercând să menajeze susceptibilităţile fireşti ale unora şi să satisfacă totodată eventualele cerinţe, tratate şi ele ca legitime, ale altora. Priceputul se măgulеşte cu scuzele, nepriceputul se simte reconfortat de priceperea lui în ceasul al doisprezecelea. În plus, tăcerile explicate şi motivate implică asumarea unui consimţământ din partea lectorului, operând astfel delimitări consensuale. Orbecăind pe cărări înnoptate, drumeţii din *O primblare la munţi* întâlnesc un cioban care îi desfată

cu un recital improvizat de doine. „Nu am trebuinţă să mai descriu mulţămirea ce ne-au pricinuit acest conţert original la miezul nopţii, în mijlocul unui codru. Tot acela ce sîmte în peptul său o inimă de român mă va înţălege de la sineşi" – trage naratorul concluziile, declarând episodul închis (Alecsandri, IV, 1974 : 167).

Istoria unui galbân e, după cum se ştie, o suită de scene de moravuri, prinse laolaltă printr-un artificiu care nu are doar rolul de a da cursivitate poveştii, ci şi pe acela de a o face mai antrenantă : relatarea se face din unghiul unei monede care trece de la un proprietar la altul şi tot aşa. Nu e o invenţie singulară în epocă. C. Negri scrie *Memoriile unei părechi de foarfeci* (I, 1966 : 116-118), de când era un drug de fier în Siberia, ajuns la un fierar din Londra care îl supune caznelor meseriei lui, până când, în buzunarul unei slujnice din Iaşi, dă peste „un mic fier de zulufi" care se dovedeşte a-i fi „compatriot". Textul lui C. Negri se opreşte aici, dar începutul abia schiţat al povestirii lasă să se întrevadă că autorul, ca şi Alecsandri, era în căutarea unui partener căruia foarfecile să-i depene „memoriile". Nici scrierea lui Alecsandri nu e încheiată, dar ea ajunge să contureze pe deplin cadrul în care urmează să evolueze relatarea : dialogul dintre un galben şi o para, surprins din întâmplare de autor în locuinţa proprie.

„Nu am trebuinţă să mai adaug cât de mult...", „Îi de prisos să mai adaug că...", „Nu am trebuinţă să mai adaug că...", „E de prisos să mai adaug că..." – se zice la tot pasul în *Istoria unui galbân* (Alecsandri, IV, 1974 : 17, 18, 28, 48), dimpreună cu alte variaţiuni ale formulei : „Dă-mi voie, scumpa mea, să nu urmez păn' la sfârşitul...", „Se înţelege de la sine că...", „...nici nu pomenesc, pentru că...", „Oi trece cu tăcerea asupra..." (*idem* : 29, 30, 36, 41). Sunt iarăşi gesturi de reverenţă, semnalând previzibilul : că dezmierdările dăruite de tânăra soţie soţului vârstnic sunt urmate, după golirea buzunarului, de expedierea indezirabilului de-acasă..., că junele înamorat subit la un bal va sta cu ochii ţintă după aleasa inimii... De această dată, prin tematizarea naţatarului, prin dramatizarea narării, *Istoria unui galbân* oferă prilejul unei ipostazieri detaliate a conlucrării dintre agenţii de comunicare. Notaţii parantetice asemănătoare indicaţiilor scenice descriu atât „jocul de scenă" al povestitorului, galbenul, cât şi reacţiile ascultătorului, paraua, cu un comportament intens participativ. Mai mult chiar, partitura rezervată naratarului, ilustrând reacţiile sale la povestire, e mai amplă şi mai variată decât cea atribuită naratorului. Galbenul : *cu fudulie, uimit, oftând din greu, cu amărăciune, într-o deplină desperare, cu fanfaronadă, cu foc, după un zâmbet, după o scurtă şi dureroasă tăcere, declamând, se închină, zâmbind*. Paraua : *plesnind de ciudă, săltând des şi iute de râs, cu dispreţ şi cu un aer de mărire, suspinând, suspinând cu durere, cu blândeţă îngerească, râzând, cu ceva nerăbdare, oţerindu-se, oftând, se închină, cu ceva cochetărie, boldind ochii, clătinând capul, cu tânguire, plesnind de mânie, oftând, din fundul inimei, râzând,*

zâmbind, cu entuziasm, varsă o lacrimă de înduioşare, cu puţină gelozie, cu spaimă, cu nerăbdare. Intervenţiile paralei pun ele însele în lumină un spectru bogat de reacţii: mirări, nedumeriri, dumiriri, compasionări, aprobări, delectări, nerăbdări etc.

Profitabil pentru analiza situaţiei de comunicare este în special faptul că replicile paralei nu vizează doar cele povestite ci, adesea, modul povestirii. *Istoria unui galbân* prefigurează *in nuce* un „manual al bunului povestaş" – evident, din punctul de vedere al ascultătorului, al unui anume fel de ascultător. „Lasă monologul pe altă dată şi-mi spune ce te-ai mai făcut din ceasul acel crud când am fost despărţiţi?" – curmă paraua un început de digresiune. Meditaţiile galbenului despre soarta monedelor sunt la rândul lor sancţionate: „Le ştiu aceste toate; spune-mi mai bine istoria ta" (17). Sentenţiozităţile povestitorului iscă o ripostă similară: „Acest adevăr e vechi de când lumea şi îl ştiu de mult" (31). Ascultătorul adresează vorbitorului îndemnuri repetate de a menţine firul naraţiunii şi de a-i grăbi ritmul: „Urmează-ţi povestirea" (18), „...te rog, iubite, să mai scurtezi povestirea întâmplărilor tale..." (44), „Nu-ţi lăsa iar sugetul frate" (45). Bunul povestaş trebuie să ştie că în orice istorisire „cântă cocoşul" (45) care destramă vraja. „Caută însă, te rog, să fii mai scump la vorbe, pentru că vorba lungă-i sărăcia omului" (38).

Paraua, precum se vede, se ţine „ca la carte" de regulile conversaţiei izbutite. Grice (1975) ar fi fost plăcut surprins să descopere până şi în lumea numismatică atâta fidelitate faţă de „Principiul Cooperării". Numai una din cele patru „maxime" care îl compun e, simptomatic, ignorată: cea a calităţii, care prescrie rostirea adevărului. Uimită uneori, amuzată când şi când, ascultătoarea nu pare să pună vreodată la îndoială spusele povestaşului. Suntem totuşi, să nu uităm, în perimetrul ficţiunii, cu hotare limpede trasate: cineva trage cu urechea la destăinuirile dintre două monede! În rest, apar atingeri la prima maximă, cea a cantităţii – „Nu-ţi face contribuţia mai informativă decât e nevoie" –, la cea de a treia, a relaţiei – „Fii relevant" – şi la ultima, cea de a patra, a manierei: „Fii scurt", „Fii ordonat". Se mai pot adăuga şi alte condiţii urmate de regulă tacit de vorbitori. Mary Louise Pratt aminteşte de pildă condiţia non-evidenţei, eventuală ipostaziere a relevanţei: „vorbitorul trebuie să creadă că adresantul ar putea să nu ştie sau să nu-şi amintească ceea ce se afirmă" (1977: 134). Specificarea se potriveşte de minune recomandărilor formulate de para. După cum primei maxime i-am putea adăuga, *ad-hoc*: „Nu fi previzibil" şi chiar „Nu fi plicticos". „Spre a nu fi numit lehău îmi voi scurta povestirea" – zice Kogălniceanu (I, 1974: 61).

Pe lângă „a şti" şi „a-şi aminti" mai există şi „a-şi închipui": „Ştiu că acum ai să-mi povesteşti greutăţile ce au întâmpinat amândoi până ce au trecut hotarul şi bucuria ce au simţit Zamfira când şi-au văzut părinţii, însă fiindcă toate

aceste mi le pot închipui eu însumi, te poftesc să treci cu tăcerea asupra lor şi să-mi spui în scurt cum te-ai despărţit de Zamfira" (*op. cit.*: 43). Îndemnul cade ca un afront pentru excesivul povestaş: „Această observare este foarte puţin măgulitoare pentru ambiţia mea de narator; cu toate aceste, iată că-mi înfrânez limba..." (*idem*). Cooperarea nu-şi întinde plapuma îndeajuns cât să ascundă competiţia dintre narator şi naratarul său. Nici unul, nici celălalt n-ar respinge preceptele „comunicării fericite", numai că fiecare le interpretează diferit. Povestaşul are „ambiţia" lui, vrea să fie „deplin" ignorând prea-plinul resimţit de adresant. Locutorul cată să explice tâlcurile generale ale istoriei, interlocutorul vrea istoria ca atare, în ceea ce are ea particular. Naratorul vrea să atragă atenţia asupra *spunerii* poveştii, naratarul ar dori *s-o afle*, s-o descopere. Ambii se luptă pentru aproprierea „sujetului". Retorica tăcerii constituie, în această înfruntare, o soluţie de compromis: totuşi, se poate coopera... Sub pretextul abrevierii, povestaşul amplifică. Mimând reverenţa faţă de auditoriu, explică, valorizează, dirijează orientarea discursului după placul său. Şi, mai presus de toate, îşi delimitează teritoriul, punând bariere politicoase la graniţa dintre realitatea şi virtualitatea textului: *hic Rodos, hic salta*!

Figurile tăcerii sunt un instrument bun la toate în mâna naratorului. Cu ajutorul lor el controlează ramificaţiile naraţiunii. „Lăsăm pe altă dată istorisirea cazurilor care, din două depărtate părţi a pământului, neaşteptat au întrunit pe fiul cu părintele" – scrie Asachi (II, 1981: 307), după regăsirea lui Clavdie cu fiul său; „vom zice numai că...". Amânările se prelungesc nu o dată în gol. Frecvent, gestionarea economiei narative prin abţineri e semnalată explicit: „Nedescriind înmormântarea răposatului, care ne v'ar lua mult timp, vom zice numai: ..." (*Aglaia* 1996: 14).

Derobarea de la rostire e deopotrivă un indicator de gen. Prin intermediul ei se semnalizează, de pildă, *écart*-ul unor descrieri în raport cu standardele curente. „Să las la alţi descrierea acestei panorame..." – îşi deschide Asachi prezentarea sintetică a urbei napolitane, panoramă „ce este unică în lume prin cooperarea a tuspatru elemente: eterna săninătate a aerului, transparenţa şi liniştea mării, stolirea pământului cu cele mai alese esotice plînte şi fenomenile focului vulcanului nedeşertat" (*idem*: 437). Alecu Russo, dimpotrivă, îşi încheie evocarea peisajului muntos bistriţean cu remarca: „Ar fi de făcut o descripţie întreagă" (1970: 281). Călătorul din *Piatra-Teiului* substituie regimul „literar" al însemnărilor de călătorie prin notaţia frustă, concisă, a jurnalului intim – crochiu al unui eventual text cu destinaţie publică.

La Filimon, explicitarea abdicărilor de la rostire pune în lumină tensiunea dintre rolul asumat al „reporterului" şi ispitirile „savantului" enciclopedist: „A vorbi despre istoria Bavariei în parte, fără a face menţiuni colective despre mai multe state germanice cu care este legată, credem că am comite o crimă istorică,

fără alt scop decât a obosi pacienţa lectorilor noştri; abandonăm dar ideea aceasta şi, urmând linia ce ne-am tras de la începutul acestei opere, dăm bunilor noştri lectori o idee exactă despre capitala acestui regat şi despre cele mai remarcabile monumente ce se află într-însa" (*Escursiuni...*, I, 1975: 173). Chiar şi acolo unde naratorul pune pe tapet concesiile făcute naratarului, modelul *follow me* al comunicării e revigorat prin tăceri declarate. Cel mult, preeminenţa vorbitorului îngăduie pentru compensare „teme pentru acasă": priveliştea de pe dealul Răpidea „este una din cele mai frumoase şi mai minunate din ţările noastre, unde sunt atâte privelişti minunate şi frumoase. Nu oi descri-o însă pentru ca să nu stric impresia ce are a sîmţi tot călătoriul cu închipuire" (Alecsandri, IV, 1974: 79). În proza de observaţie din epocă, formula „e de prisos" convine, cum am văzut, înclinaţiei spre tipizare, arătându-şi, ca strategie de dispunere a accentelor şi de control asupra perspectivei, strânsa înrudire cu convenţiile de gen.

Declaraţiile de abţinere de la rostire, respectate sau nu, folosesc frecvent la „cântărirea" subiectului în discuţie într-un sens minimalizant. Ele divulgă insignifiantul, locul comun inutil, dar inevitabil, derizoriul. „Nu voi descrie acea *sindrofie*, căci e tot ceia pe care o-ntâlnim în toate târgurile noastre de prin ţinute, ba încă chiar şi-n Iaşi" (*Soveja*, Russo 1970: 225 *s.a.*). „Ar fi de prisos să vorbesc de starea poştiilor: căci prea puţini sunt cei care să nu ştie..." – se explică Alexandrescu (1985: 211), adăugând cuvenitul „dar" cititorului: „dar tăcând despre lucrurile obicinuite, nu mă poci opri a spune în treacăt câteva amănunte care ne-au interesat" (*idem*: 212). Alteori o tăcere onest şi brutal afirmată capătă valoarea unei sentinţe depreciative: „N-am nimica de spus despre aceste două târguri [Bârlad şi Tecuci, *n.n.*]; mi se părură aşa murdare, aşa despuiate, încât nu plătesc nici vorba" (*Soveja*, Russo 1970: 224). Despre jaful petrecut în Gârlile, „pana se scârbeşte a povesti asemine uricioase cruzimi; casa pătimaşului e spartă şi bortită... un sârb cu nevasta, cu moşul şi cu un copil al său au fost măcelăriţi... făptuitorii sunt la isprăvnicie şi tăgăduiesc... Să trecem înainte!" (*idem*: 233). În acelaşi ton, Filimon: „A descrie cu de-amănuntul despoierile şi caznele ce suferea locuitorii de toate clasele de la acest monstru ar fi o lucrare de care pana noastră s-ar indigna". Se sparie gândul! Mult mai potrivită pare enumerarea: „E de ajuns a spune numai..." (*Ciocoii...*, II, 1978: 217). Artificiul poate fi convertit în abruptă sinceritate: „Mi-e urât chiar de a scrie... Altă dată vă voi povesti..." (Russo, *op. cit.*: 235).

Figurile tăcerii oferă naratorului unul din cele mai nimerite prilejuri de a reaminti că operează discreţionar cu discursul propriu. La o adică, nici nu mai e nevoie de invocarea vreunei motivaţii. Cuvântul de ordine e „ajunge": „Nu găsesc de cuviinţă a ne duce cu dânşii acasă, nici a intra în împrejurările ivite în acea seară. Este destul ca să ştim...." (*Mistere din Bucureşti*, Bujoreanu

1984: 74). Dar nu numai „dragul cititor" e perceput drept competitor la discurs, ci şi lectorul inoportun, cenzorul, „zbirul" stăpânirii. Surghiunitul Alecu Russo întâlneşte pe drum un camarad cu care schimbă mesaje enigmatice: „...trecând pe lângă o trăsură, cunoscui obrazul unui prieten: într-o clipă ne făcurăm semne şi stăturăm. E de prisos a-i spune numele: e bălai, rău scris la stăpânire şi poartă căciulă turcănească" (*Soveja*, Russo 1970: 222). Încontrările scriitorului cu vigilenţa autorităţilor pot îmbrăca forma unor autocenzurări publice, încărcate cu ironie. „Într-un palat de acestea – care era într-o mahala ticnită a căria nume îl vom tăcea de frica poliţiei – locuia dumnealui..." (Negruzzi, I, 1974: 48). Dar autorul *Scrisorilor la un prieten* n-a fost totdeauna, cum se ştie, suficient de discret spre a evita încurcăturile cu Departamentul trebilor din lăuntru, pentru „scandelă şi jignire asupra celor vrednice de ce mai înaltă consideraţie" (*idem*: 345). Au mai păţit-o, de altfel, şi alţii... „...simţul de pudoare şi frica legii de presă nu-mi permit a descrie starea în care se afla tocmai atunci fericita pereche" – întrerupe naratorul relatarea odată cu năvălirea curioşilor în iatacul Duducăi şi, temporar, al Feldeşului. Dar braţul legii fu lung, dibuind cu tot dinadinsul în *Duduca Mamuca* pasaje mai puţin tăcute, scăpate de sub pulpana protectoare a citatului latinesc de *ars amatoria*. O investigare mai amplă a tăcerilor vinovate – politice sau morale – din epocă ar fi întru totul binevenită.

Elipsa verbalizată se pretează excelent la inflexiuni ironice: „Nu ţi-oi descri figura lui, pentru că era foarte neînsemnată, dar ţi-oi vorbi de buzunarul său" – declară galbenul paralei, concurându-l pe Lavater în arta citirii caracterului în fizionomia buzunarelor (*Istoria unui galbân*, Alecsandri, IV, 1974: 19). Kogălniceanu exploatează consecvent resursele de umor şi ironie ale tăcerilor retorizate. „Nu vă voi spune, dar, întâlnirile noastre pline de sărutări dulci şi de conversaţii interesante asupra istoriei, asupra geografiei şi mai ales asupra iubiţilor noştri Fénelon şi Florian. Nu vă voi spune de câte ori aşteptam pre Niceta, ascuns într-un poloboc cu orz, ce era pus într-o tindă a pansionului. Nu vă voi spune plimbările romantice..." (*Iluzii pierdute. Un întâi amor*, I, 1974: 62). Este aici o frumoasă mostră de „batos", termen – înrudit semantic cu cel de „anticlimax" – ignorat din păcate de majoritatea dicţionarelor noastre de figuri sau de termeni literari, care descrie cel mai exact mimarea parodică a expresiei înalt-pasionale. Povestitorul continuă, după reţetarul amplificării, relatarea inaugurată în solemnul protocol al negaţiei, spre a rezuma în final: „Aceste toate nu vi le spun, pentru ca să nu vă fie urât, şi al doile, pentru că vreau să fiu discret; şi discreţia este un paşaport care deschide inimile femeilor şi uşile bărbaţilor" (*idem*). Fără comentarii.

„E de prisos să mai cercăm a descrie numeroasele obiecte de artă răspândite prin apartament: etagere de palisandru înghesuite cu mii de bagatele preţioase

precum: filigrane de Genova, coraliuri de Neapole, cutii de lac de Iapon, porţelane de China etc.; e de prisos să mai enumerăm lampele de malachit, argintăria masivă de prin bufeturi, lăzile de porţelană de Saxa, în cari înfloreau arbori de camelia şi de naramze. Vom adăugi numai că grajdurile otelului conţineau şease cai de preţ, doi de călărie şi patru de ham, şi că în şură se aflau un landau, o victorie şi faimosul cupeu galben, care a jucat un rol atât de important în viaţa eroinei noastre" (*Dridri*, Alecsandri, IV, 1974: 424). Fragmentul încheie lunga descriere a „otelului" pe care contele de Farol îl pune la dispoziţia adoratei Dridri. La ce bun atâtea reticenţe? Pentru a diminua, pe cât se poate, monotonia; pentru a marca reluarea în posesie de către narator a propriului discurs, absorbit anterior de către supunerea la obiect necesară descrierii (fragmentul e urmat de o dizertaţie auctorială despre sufletul feminin: „În fiecare femeie este ascunsă o regină!" etc.); pentru a atrage atenţia asupra abandonării convenţiei descriptive în favoarea discursului exemplificator şi pentru a sugera, prin aceasta, luxul „indescriptibil" al locuinţei descrise. Formula „de prisos" alunecă într-un alt tip de figură a tăcerii: „cu neputinţă". Semnalez în treacăt inversarea ecuaţiei o dată cu răsturnarea perspectivei în *Balta-Albă*. Pentru franţuzul care percepe obişnuitul românesc ca insolit, „de prisos" devine „peste poate": „Agiunserăm curând la un bordei a cărui descriere nu voi face-o pentru că, dintâi, mi-ar fi peste putinţă, şi, al doile, fiindcă pentru d-voastră ea ar fi de prisos" (*idem*: 186).

5.3.2. Peste putinţă

„Cine va putea număra şi descrie oastea turcească compusă din felurite naţiuni, ce se deosebeau prin fizionomie, port, arme şi modul luptei, cine este în stare a semnala bărbăţia moldovenilor?" Într-adevăr, cam greu de numărat o oştire, cu atât mai mult una otomană, despre care se ştie că obişnuia să copleşească prin mulţimea luptătorilor bravura moldoveană sau valahă. Artificialul interogaţiei e atât de evident, încât adesea semnul întrebării final e uitat sau trecut cu vederea. Tăcerile emfatice discutate în acest subcapitol nu mai minimalizează ci, dimpotrivă, „maximizează" subiectul tratat. Litota trece în hiperbolă. Salvarea demnităţii cuvântului are ca pandant, la cealaltă extremă, deplângerea neputinţei lui. „Cine poate zugrăvi simţimântul cel de bucurie...", „Cine poate descrie poziţiunea periculoasă şi starea cea amară în care..." (Asachi, II, 1981: 126, 35, 27). Curtius denumea această întorsătură retorică „*topoi* ai inefabilului", remarcând că „ea se întâlneşte în toate vremurile de la Homer încoace" (1970: 188). Între cele două tipuri de tăceri guralive, „de prisos" şi „peste poate", există certe afinităţi, în ciuda etosului contrastant. Încrezători în principiul acoperirii lucrului cu cuvântul, al semnificatului cu

semnificantul, prozatorii timpului semnalează conştiincios abaterile, dezvelirile subiectului de sub cuvertura rostirii. Şi într-un caz, şi în celălalt, recunoaştem aceeaşi pornire de a delimita teritoriul discursiv.

Retorica rostirii excedate cumulează, inevitabil, un inventar de locuri comune privilegiate, ce se sustrag prin definiţie posibilităţilor mărginite ale expresiei verbale. La loc de frunte se află intensitatea afectelor. „Cine poate descri manifestările de recunoştinţă...?" (*Margărita*, Alecsandri, IV, 1974: 493); „Fiorul ce simţi el atunci cine poate să-l exprime?" (Grandea 1975: 94). Între pasiuni, iubirea se pretează cel mai bine superlativelor perifrastice: „Cine poate inventa o limbă atât de espresivă care să fie în stare de a descrie lămurit simţirile sufletelor lor, când ei se văzură amândoi singuri în acel boschet cu flori?" (Alecsandri, *op. cit.*: 506). Ar mai fi doar de spus că, nu o dată, clamarea neputinţei se combină cu propensiunea spre generalizare. Nu situaţia particulară relatată aduce rostirea în impas, ci arhetipul de la care ea se revendică. Povestitorul ajunge la un hotar dinainte trasat între „dicibil" şi „indicibil". Teritoriul discursului acoperă relieful tradiţiei literare. *Topoi*-i inefabilului acomodează, paradoxal, unicitatea şi livrescul. Iată-l de pildă pe Odobescu lansat într-o tiradă pe tema „primul sărut": „O! desmierdare nespusă a celui dintâi sărutat, pentru două tinere inimi ce de mult se doresc! cine va putea oare să te descrie? Cine va cuteza să cânte acel cântic de izbândă? Cine va şti să spună câte simte firea omului într-acel singur minut al vieţii, când fericirea covârşeşte toate celelalte simţiri? Nici sărutarea blajină a mamei pe fruntea pruncului său adormit, nici îmbrăţişarea frăţească a robului scăpat de robie, nici mândrul zâmbet al învingătorului, în ceasul biruinţei, nu pot coprinde sufletul cu un farmec ca acela, lipsit de griji şi de mustrare, de râvniri şi de trufie" (*Doamna Chiajna*, I, 1965: 103). Literatura e o escaladă în echipă, cu ierarhii dinainte consfinţite. Cei din urmă vor fi cei dintâi. Înaintaşii ajung înainte. Urcând către piscul necuvântării, povestitorul predă ştafeta pe ultima sută de metri. „Ah! iubite, ce ţi-oi spune? Ce cuvinte să întrebuinţez ca să-ţi descriu frumuseţea sa? Cecilia era, precum zice poetul nostru, *bella come un angelo ch'Iddio creo, nei suoi piu ardenti transporti d'amore*" (*Buchetiera...*, Alecsandri, IV, 1974: 62). Uneori însă chiar şi invocaţii *auctores* se lasă păgubaşi. „A doua zi toţi aceia cari cunoşteau pe aceşti doi copii şi angelicul lor amor avură ocaziunea de a vedea una din cele mai sublime scene, pe care cei mai mari poeţi n-au reuşit a le descrie. Această scenă era despărţirea lor" (*Friderich...*, Filimon, I, 1975: 103).

Atunci când neputinţa e luată pe cont propriu, ea îşi aliază de regulă *topos*-ul modestiei. „Aş dori să descriu numărul oaspeţilor, împreună cu calităţile morale şi fizice ale fiecăruia în parte, dar asta se atinge de epopee şi mi-e frică să nu mă trântească Pegas. Mă mărginesc dar numai...". Este vorba despre banchetul

lui Păturică în onoarea fanarioţilor din anturajul domnului nou înscăunat, Alexandru Suţu, festin a cărui prezentare începe cam aşa: „cornul abundenţei cuprindea mai puţine bunătăţi în comparaţiune cu cele ce se vedeau pe masa parvenitului" (*Ciocoii...*, Filimon, II, 1978: 181). Unde e, aşadar, ironia? Pe cine să credem? Pe povestitorul grandilocvent sau pe umilul retor?

Modestia însăşi, pe temeiul neputinţei, se drapează fastuos, într-un ceremonial al abjurării. Poetul excedat de amor se leapădă de sine. „Sunt poeţi cari au geniu şi cari au cântat amorurile îngerilor, natura, cerul şi pământul, pacea şi rezbelul. Eu dac-aş fi fost poet şi dacă aş fi avut geniu, n-aş fi vrut să cânt decât pe Felicia... apoi, să-mi zdrobesc lira mea. Din fericire pentru ea, eu nu am geniu, eu nu sunt poet, şi nu ştiu decât să o iubesc" – declară patetic George, poet din fire şi din îndeletnicire (*Catastihul...* 1986: 273). Precum stă scris la alt şir al romanului *La gura sobei*: „...în amor, tăcerea nu e oare cel mai bun limbaj?" (*idem*: 244).

Grija oratorului „de a-şi acoperi măiestria vorbirii", invocând neputinţa, nepriceperea, ba chiar puţinătatea talentului, atrag simpatia auditoriului „faţă de cei necăjiţi" şi adorm suspiciunile judecătorilor (Quintilian, I, 1974: 328). Pornind din elocinţa judiciară şi extins apoi pe o largă paletă de genuri oratorice, *topos*-ul modestiei este reconfirmat în recomandările de manual până târziu în secolul al XIX-lea. Două exemple autohtone: Simeon Marcovici, de pildă, e pentru „începerea simplă, smerită şi firească; căci smerenia, tovaroş nedespărţit al meritului celui adevărat, trage stima şi binevoinţa, iar aerul cel simplu şi firesc dovedeşte un caracter de cinste şi o sufletească curăţenie care deschid un drum sigur spre înduplecare". Aidoma Nicolae Vasilie aminteşte că în exordiu „cu deosebire se cere smerenia atât în expresie, cât şi în rostire şi gesticulaţie" (*Cărţi...* 1990: 47, 244).

Elocinţa literară conferă procedeului valenţe sporite, până la afirmarea orgolioasă a simplităţii, sincerităţii sau spontaneităţii, atât de dragi esteticii de coloratură romantică ce penetrează ideologia literară a mijlocului de veac. O falsă modestie cu vădite inflexiuni polemice arborează Alecu Russo în *Amintiri*: „De aş fi avut noroc să fiu şi eu din cei învăţaţi ce scriu în limbă frumoasă (...) aş fi putut spune că (...); v-aş spune (...); v-aş spune iarăşi că (...); v-aş spune cum (...); dar nu sunt învăţat şi spun în limba ce am dobândit o dată cu lumina, o dată cu auzul, o dată cu vederea soarelui, a codrilor, a câmpiilor şi a florilor" (1970: 140). „Nu pot" disimulează transparent pe „nu vreau". Debarasarea de jargonul doct şi pedant se face însă într-o frazare deloc „neînvăţată". *Guerre à la rhétorique, paix à la Grand-Mère!* – vorba lui Victor Hugo. Şi pentru că tot l-am invocat pe năvalnicul bard francez: „De aş fi Lamartine sau Victor Hugo, tot n-aş fi în stare să vă fac o descriere adevărată de acele buze" (*Iluzii pierdute. Un întâi amor*, Kogălniceanu, I, 1974: 57).

Sunt buzele „mai frumoase decât doă frunze de roze" ale Nicetei, care-l fac pe junele pentru prima oară înamorat să rămână „încremenit, înlemnit, împietrit, după cum veţi vrea" (*idem*). Limbuţia tăcerilor regizate, menite să contribuie la unison cu dilatările logoreice la înfierbântarea şi la înnobilarea discursului, n-a scăpat spiritelor caustice ale timpului. Niceta promite tânărului un *rendez-vous*. „Expresiile îmi lipsesc ca să vă arăt ce bucurie am simţit la această novelă" – se avântă povestitorul, spre a tăia apoi elanul din scurt: „fericirea mea era mai mult decât mare" (60). „Veselul Alecsandri", ce se dedă frecvent la dizolvarea efuziunilor într-o glumă, într-o repliere autoironică, zâmbeşte la rândul său pe seama necuvântărilor sforăitoare: „Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au răsuflat prin vreo două duzini de a! şi de o!, carele s-au ridicat spre ceriuri ca nişte imne de laudă" (*O primblare la munţi*, IV, 1974: 161).

Artificioase, convenţionale, tăcerile guralive ale prozatorilor paşoptişti şi postpaşoptişti nu par să aibă mai nimic în comun cu delimitarea unor spaţii vide care să stimuleze participarea cognitivă, deliberativă şi imaginativă a cititorului. Operând în suprafaţa discursului, golurile de rostire astfel înrămate au mai degrabă rostul unor evidente semnale de lectură. Oferta rămâne nenegociabilă – politeţea primează.

5.3.3. Habar n-am

Am avut până acum de a face cu un fel de povestitor, când grijuliu să nu-şi prostească ascultătorul sau cititorul, să-l ferească de lunecuşul în nimicuri, banalităţi sau trivialităţi, când îngrijorat că nu va izbuti să-şi transmită mesajul după vrere şi cuviinţă: un povestitor afabil şi precaut, care ţine să arate că ştie să-şi pună povestirea în bună ordine. E timpul să întâlnim un altul, naratorul niznai, cel din ţara lui Habar n-am.

Am mai avut prilejul să semnalez retrageri ale naratorului din discurs, de pildă, când acesta trasează teme pentru acasă pentru imaginaţia cititorului. Retragerea este, în acest caz, una strategică, doar cu jumătate de pas. Povestitorul părăseşte culoarea, nu şi desenul. Am văzut iarăşi cum naratorul poate cădea în bruşte amnezii privind identitatea personajelor sale şi, în fond, propria identitate, preschimbată cu aceea a unui spectator întâmplător la locul faptei. De data aceasta mă voi opri asupra situaţiilor în care, dintr-un motiv sau altul, povestitorul îşi declară făţiş ignoranţa, adesea cu un puseu la fel de inexplicabil şi, în acelaşi timp, de previzibil.

Contradicţia apare în primul rând din pricina regimului foarte lax al convenţiilor narative în proza vremii. Deşi se lucrează de regulă – până şi în romanul epistolar – cu o perspectivă unică, înrămată cel mult într-un cadru dialogic cu

o tranşantă distribuire a rolurilor între vorbitor şi ascultător, prozatorii se preocupă prea puţin de menţinerea acesteia în regulile iniţiale ale jocului sau de ceea ce se cheamă tendinţa de „naturalizare" a convenţiei. Profilul naratorial este frecvent unul transversal faţă de taxonomiile curente. Întâlnim de exemplu o combinaţie între ceea ce Lintvelt numeşte tipul *auctorial* şi cel *actorial* (1994 : 33), caracterizată prin percepţie externă ilimitată şi o percepţie internă limitată. Asemenea opoziţii pun în mişcare aproximări destul de grosiere.

Percepţia externă ilimitată se referă în primul rând la sugestia de ubicuitate a focalizării narative. Povestitorul îşi însoţeşte pas cu pas personajele, el rămâne o prezenţă nevăzută pretutindeni unde se află acestea. Este vorba evident de o hipertrofiere a rolului de observator, cu o agendă extrem de încărcată şi o discreţie demnă de invidiat. Cititorul e adesea poftit să ţină companie acestui peregrin excepţional, în postură de ghid, purtând pe cap gluga fermecată. „Pe o stradă paralelă cu Podul Mogoşoaiei, oricine voieşte a ne face plăcere să vie cu noi, va observa o casă mare...". Din păcate, nu e vreme pentru un tur de Capitală, în drum spre obiectiv: „acum să ne grăbim a însemna bine casa în care avem a pătrunde spre a nu ne rătăci altă dată, pentru că nimic nu este mai greu în Bucureşti decât să găseşti pe cine cauţi" (Radu Ionescu, *Don Juanii...*, 1974 : 353, 354). Nu însă şi când ai o călăuză de nădejde.

Totuşi, acestui povestitor depăşind evident umilele puteri omeneşti ale „actorului" intradiegetic îi lipseşte darul citirii lumii lăuntrice a personajelor. Începutul de roman al lui Radu Ionescu evită orice fel de incursiune în acest teritoriu, făcând recurs doar la sporadice referinţe conjecturale, bazate pe competenţa interpretării fizionomiilor, a expresiei sau a gesturilor. Va fi susţinut scriitorul această convenţie hibridă până la capăt? Greu de pronosticat. În orice caz, frapează insistenta aplecare asupra iluziei scenice : dialoguri, voci, chipuri, siluete, mişcări. Reţinerea povestitorului de a merge mai departe, de a trece dincolo de suprafaţa lucrurilor povestite te face să te întrebi dacă nu cumva opoziţia construită de Lintvelt nu e strâmbă, păstrând ceva din ambiguitatea pe care analistul însuşi o reproşează predecesorilor, rezultată din confuzia şi amestecul dintre planul perceptiv-psihic şi cel verbal (1994 : 32). La urma urmei, un „auctor" nu percepe nimic, el fie povesteşte – ca narator – fie, ca autor, scrie. Pentru a vedea, a auzi, a pipăi ş.a.m.d. este nevoie de cineva care să facă toate astea. Între cel care povesteşte ce a văzut, a auzit etc. şi cel care vede sau aude ce povesteşte – sau face lucrurile vizibile, audibile... – e o diferenţă. Cooptarea cititorului ca partener al percepţiei, oricât ar fi de formală, atrage atenţia asupra deosebirii. Proza vremii nu îşi propune să simuleze reconstrucţia unei percepţii prealabile, ci să construiască simulacrul unei prize directe. Naratorul e deopotrivă extradiegetic şi intradiegetic, regizor şi spectator. Urmăreşte piesa în timp ce o fabrică. Motivarea perspectivei îl interesează cu

precădere sub aspectul competenţei. Chiar atunci când îşi refuză accesul la interioritatea personajelor, el ştie mai bine ca oricine ce e cu ele. Nu sunt doară personajele lui?

Se poate obiecta, fireşte, că nu naratorului, ci autorului îi aparţin eroii. Dar, cum am mai amintit în treacăt, distincţia, şi aşa problematică, funcţionează abia perceptibil în epocă. Chiar şi acolo unde ni se propun povestiri relatate, la mâna a doua sau a treia, povestitorii se contaminează lesne de boala autorlâcului, cu toate simptomele ei.

Mateo Cipriani aşază trei straturi de povestire unul peste altul. Primul, al excursionistului Filimon, este inevitabil ancorat în convenţia de veridicitate a unui jurnal de călătorie. Cel de al doilea, relatarea călugărului Gerolamo, depune mărturie despre evenimente în care acesta a fost implicat. Discursul central e o confesiune a eroului, Mateo Cipriani, în preziua execuţiei. Preocuparea de a da cât de cât verosimilitate transportului istoriei de la un povestitor la altul e ca şi nulă. Fiecare îşi debitează „nuvela" sa, croită cu materialul clientului. Mateo istoriseşte cu largi scene dialogale şi chiar citând *in extenso* răvaşe de amor. Gerolamo preia spovedania *tale quale*, înglobând-o în propria relatare, la fel de intens dramatizată. Drumeţul valah o pasează mai departe cititorului, adăugând o nouă ramă dialogală cu ceva intarsii meditative: o poveste adevărată a unui călător rătăcit în *1001 de nopţi* (Filimon, I, 1975: 229-265).

Romanul *Mistere din Bucureşti* al lui Bujoreanu reproduce istorisirile lui Ştefan Lungeanu către fratele său Matei, recent întunat din străinătate: „Ei bine, Matei (...), fiindcă vom sta aici cel puţin două ore încă, căci nimic nu ne sileşte ca să plecăm, te voi întreţine despre..." (1984: 19). Peste numai un capitol însă schema de adresare se modifică simţitor: „Din cele ce văzurăm...", „Cu toate acestea ne înşelăm foarte mult asupra..."; „Vom face dar o mai întinsă cunoştinţă cu..." (*idem*: 42). Trecerea de la adresarea directă la pluralul persoanei întâi marchează preschimbarea povestitorului de ocazie în romancier de vocaţie, dintre aceia ce-şi expun apriat planul de bătaie. În roman, ca şi la bal, apari în *travesti* pentru că aşa o cer convenienţele. Dar dacă romancierului îi e dat să transpire sub mască, obrazul său se cuvine lăsat când şi când să respire. Povestirea se sfârşeşte precum urmează: „Nu ştiu, iubite Matei, dacă ai luat vreo plăcere ascultându-mă; crez însă că naraţia mea ai fi găsit-o ceva mai interesantă dacă ai fi aflat şi scenele misterioase prin carii trebuia să trec cu romanţa, precum îmi propusesem, şi pe carii am fost constrâns a le trece subt tăcere de frica unei legi ce a apărut de curând" (1984: 418). Aprigă prigoană trebuie să fi fost aceea, de făcea să se teamă frate de frate să sporovăie la gura sobei, chiar dacă nu împiedica să se vorbească public despre ea! Barem avem de a face cu un povestitor onest, ce îşi încheie „romanţa" cu „Fine".

În alte părţi, povestirea în povestire nici măcar nu mai are caracterul convenţional al naraţiunii în ramă şi totuşi recurge cu egală nonşalanţă la suprapunerea caracteristicilor modului mimetic peste cele ale modului diegetic, cerut de context. În *Ciocoii vechi şi noi* un oarecare Toma istoriseşte celor din tagma sa cum stăpânul şi-a prins soţia înşelându-l şi cum l-a pedepsit pe amant. Istorioara e inserată într-unul din capitolele monografice ale romanului, în care intriga propriu-zisă este abandonată pentru creionarea unor scene de viaţă cotidiană din epocă. Titlul e pe deplin semnificativ pentru rostul acestui capitol în economia romanului: *Slugile boiereşti*. Descrierea atentă a cadrului – încăperea în care feciorii aşteaptă încheierea reprezentaţiei teatrale la care asistă stăpânii –, observaţiile privind ierarhiile sociale funcţionând în lumea slujniciei, aranjamentul scenic şi, în special, notarea vie şi nuanţată a dialogurilor ţin de acel realism pe care, spre satisfacţia istoricilor literari, Filimon ar fi reuşit să îl înstrunească din când în când. Numai că accentul pus pe verosimilitatea redării conversaţiei dintre slujnicari, care se şcolesc în secretele caselor boiereşti, dispare de îndată ce Toma, îndemnat de curiozitatea camarazilor, purcede la povestit. Toma nu „spune", ci „arată", construieşte adică dramatic, făcând uz din belşug de vizualizare şi de transcripţie a replicilor în vorbire directă. Peste straiele slujniciei, Toma îmbracă mantaua regală a naratorului omnipotent (Filimon, II, 1978: 159-161). Prozatorii sacrifică adesea motivarea discursului narativ pe altarul „istoriei", al întâmplărilor narate.

Povestitorul vremii nu-şi bate capul să se hotărască dacă e uni- sau omniscient. Pe el îl interesează să vadă, să audă, să ştie ce şi cât îi trebuie cititorului. El se vrea competent. Plănuia Kogălniceanu să scrie *Tainele inimei* dintr-un unghi auctorial sau dintr-unul actorial? Dinafară sau dinăuntru? El e, pe de o parte, biograful fără cusur, care ştie tot despre antecedentele fiecăruia, pe de cealaltă, reporterul care trage cu ochiul şi cu urechea dintr-un colţ de cafenea, cu blocnotesul pe masă (I, 1974: 96, 100). Ca povestitor, trebuie să fii informat şi să stăpâneşti arta de a fi prezent.

Survin însă când şi când momente în care naratorul intră în pană, când pierde contactul cu istoria sau când îşi dezveleşte neştiinţa.

De vină poate să fie starea proastă a vremii. Codru-Drăguşanu străbate drumul de la Pesta la Vindobona pe ploaie şi ceaţă. „Doară nu vei cere ca să văd şi pre negură, că nu-s năzdrăvan" – îşi tachinează amicul căruia îi scrie. „De aceea de acolo până aici nemica" (1956: 70). Nu-l ajută însă soarta nici când reface acelaşi drum pe senin. „...cu drept vei aştepta să-ţi deping; dară, ce să vezi, pare că am închis ochii..." Şi Homer mai adoarme uneori. Însă peregrinul mărturiseşte în continuare: „...sau să-ţi spui adevărul: mă fărmăcă o diavoliţă de brunetă, ce se acăţă de mine încă den Pesta". Să-l credem de această dată, când susţine că „o altă specie de negură" i-a întunecat privelişte a.

Alteori uitarea e de vină, ca în cazul portretului domnişoarei Maria, poreclită „Mamuca", pe care Toderiţă îl smulge din negura vremilor: „Avea nişte ochi... culoarea şi mărimea nu îmi aduc bine aminte! Avea un păr... de seama ochilor. Avea o guriţă... Dar de atunci au trecut nouă ani, şi-n nouă ani am uitat mai multe feluri de guriţe!" (Hasdeu, I, 1937: 95).

Cel ce relatează lucruri văzute sau trăite va avea oricând motive la dispoziţie să-şi justifice, serios sau în glumă, o lacună, un lapsus. Mai bizară apare reiterarea aceluiaşi procedeu în contextul povestirii cu subiect istoric. În momentul în care un oarecare domnitor fanariot, cătrănit foc de absenţa îndrăgitelor plăcinte la masa măriei-sale, primeşte în dar de la un supus isteţ şi norocos tocmai lucrul râvnit, povestitorul întrerupe cursul şi abdică de la misiunea sa. „De aş fi fost faţă, aş putea să-ţi descriu încântarea ce a căşunat sosirea astei ancore mântuitoare, dar eu încă nu eram pe lume" (*Istoria unei plăcinte*, Negruzzi, I, 1974: 282). Argumentul este, fără doar şi poate, cusut cu aţă albă. Naraţiunea istorică trăieşte din iluzia lui „a fi de faţă" – şi atunci, la ce poate sluji deturnarea ei? Poate pentru că fermecătoarea *Scrisoare XXII* nu este o istorie *în* timp, ci *despre* timp. „Îţi aduci aminte de copilăria noastră – care s-a dus ca să nu se mai întoarcă!" – se deschide această istorioară bijutieră, în care grotescul moravurilor apuse se înmoaie sub inflexiuni de umor calin şi de reverie nostalgică. Lamartinienii deplângeau decăderea prezentului la poala sumbrelor ruine. Negruzzi înnoadă *ubi sunt* şi *fortuna labilis* cu ghirlande de covrigi şi gogoşele. „Astăzi plăcintele au perdut valora lor şi plăcintarul poezia lui; civilizaţia l-a omorât" (*idem*: 281). Nu prezenţa trecutului trebuie salvată ci, ca mai totdeauna în proza de evocare, sentimentul alterităţii.

În mod curent însă tăcerile ignoranţei nu au încărcătura subtilă de înţelesuri din epistola lui Negruzzi. La fizionomiştii obstinaţi, de pildă, ele construiesc un sistem de ecluze prin care se reglează în permanenţă presiunea dintre „înăuntru" şi „în afară". Filimon, am văzut deja, e un povestitor care nu-şi refuză accesul la interioritatea personajelor, atât în forme nemediate, cât şi mediate. Prozatorii moderni ştiu să estompeze, să dizolve chiar această graniţă. Ei alunecă imperceptibil dintr-o lume într-alta, împletesc vorbirea proprie cu cuvintele celuilalt, îi fură percepţiile, îi topesc stările lăuntrice în imagini ale lumii sensibile. Apar şi aici diferenţe notabile, între, să zicem, un Sadoveanu, un Rebreanu, un Mateiu Caragiale sau un Camil Petrescu. Reacţiile la marea schismă dintre exterioritate şi interioritate, dintre observaţie empirică şi prospectare imaginativă, dintre, în termenii lui Ibrăileanu, „creaţie" şi „analiză", „comportism" şi „psihologism", sunt extrem de felurite, marcând principalele tendinţe ale prozei narative româneşti în secolul nostru.

Pentru a înţelege strategiile prozatorilor de la mijlocul veacului trecut cred că e necesar să ne plasăm în orizontul unor vremuri aurorale, în care tensiunea

dintre cele două mari falii narative nu era încă resimţită cu acuitate. Scriitorii nu se simt îndemnaţi nici să-şi formuleze opţiuni proprii, nici să caute modalităţi de acomodare, punţi între cele două teritorii. Ei operează cu tranşe perspectivale autonome – monologul interior, monologul confesiv, comentariul explicativ, explicaţia deductivă – nutrind iluzia complementarităţii acestora. Protagonistul îşi lasă gândurile slobode fie în recitaluri de unul singur, fie vorbind către cititor peste capul altor personaje. Povestitorul când se instalează în conştiinţa eroului, dându-i în vileag trăirile, când le desluşeşte prin observarea atentă a aparenţelor. Alternanţa ultimelor două competenţe ale naratorului antrenează căderi abrupte în ignoranţă, tematizate ca atare. Spicuiesc câteva exemple din Filimon. Despre chera Duduca: „Ce se va fi petrecut în inima ei în acele momente, nu ştim; judecând însă după cele dinafară, am putea zice numai că inima ei..."; despre Dinu Păturică: „Nu ştim care va fi fost adevărata impresiune ce produse asupra ciocoiului aceste versuri, care cu multă concisiune descria atât de bine pe capii Eteriei greceşti; ştim numai că un zâmbet de fiară..." (*Ciocoii...*, II, 1978: 59, 206). „Numai" este cuvântul cheie al acestor stereotipii, indicând limitarea perspectivei în aşa fel încât să lase „numai" o fantă spre esenţial.

De remarcat este iarăşi faptul că astfel de „închideri care se deschid" cât trebuie apar curent în formulări care sugerează cooptarea cititorului. Pluralul persoanei întâi poate fi citit în diferite feluri, ca plural al autorităţii, sau inclusiv – eu şi cu tine, narator şi naratar – sau chiar ca impersonal – „nu se ştie". Prima versiune pare cea mai probabilă, date fiind urmări precum „am putea zice...". Dar chiar şi în această ipostază, invitaţia de asociere rămâne implicită. Naratorul însuşi îşi abandonează pentru moment privilegiile, raliindu-se poziţiei cititorului, după cum aminteam deja discutând hiperdeterminarea codului semic. Nici cea de a treia lectură a persoanei verbului, mult mai improbabilă, nu se cuvine exclusă. Având cea mai largă şi mai nedefinită cuprindere referenţială, varianta impersonală trece dincolo de sfera agenţilor comunicării, putând include deopotrivă pe „actorii" povestirii, celelalte personaje.

Printr-un fatidic concurs de împrejurări, tânărul Osman, poreclit Cuciuc, a ajuns să-şi omoare tatăl. Soarta i-a fost după aceea deosebit de favorabilă. „Viaţa lui Cuciuc se strecura într-un mod cum nu se poate dori mai bine." Asupra lui continuă să apese însă un greu blestem părintesc. „Cu toate acestea, cu cât înainta în vârstă, cu atâta se vedea o melancolie pronunţată pe faţa sa şi nimeni nu ştia daca seara când se culca sau dimineaţa când se scula nu-şi aducea aminte de scena din câmpia Benderului şi de ultimele cuvinte ale lui Ali!" (*Fraţii Cuciuc*, Sion, I, 1973: 164). Că nimeni din jurul său nu ştia dacă îl muncesc remuşcările omorului comis nici nu mai încape îndoială, de vreme ce nimeni nu ştia de fapta lui – afară doar, „foarte afară", de narator şi de naratarul

său. Despre ignoranţa celui dintâi avem destule motive să ne îndoim, iar cel din urmă nu va trebui să mai aştepte mult ca să se dumirească, fiindcă va citi pe dată: „Oricât se silea el să-şi înăduşe suvenirele în dragostele conjugale sau în cele paterne, oricât se nevoia să-şi ocupe mintea cu faceri de bine şi cu griji de tot felul, în creierii lui totuşi simţea că râcâie un vierme nevăzut decât de conştiinţa lui, care nu-i lăsa inima în linişte şi în pace" (*idem*). Enigme fără mister, ignoranţe fără ignoranţi. S-ar zice că Sion pur şi simplu frazează prost, una vrea să spună şi altceva iese. Cuciuc e ros de gânduri negre care-şi pun amprenta pe chip, dar nimeni din jurul său nu ştie ce se întâmplă de fapt cu el. Viermele care îl roade, spune Sion, nu se vede decât de către propria conştiinţă. Chiar aşa? Mai sunt cel puţin două „persoane" care văd, ştiu, înţeleg. Să le mai numim? Mai bine ne păstrăm în enigmistica povestirii. Şi dacă frazarea se încâlceşte într-adevăr nedorit, este, nu în ultimul rând, din pricina încurcăturii pe care o provoacă dorinţa paradoxală de a înfăţişa un secret. Ce taină mai e aceea care poate fi pusă nestingherit sub lupă?

Iată scena centrală a povestirii, cea a paricidului. Osman, zis şi Cuciuc, călătoreşte împreună cu protectorul său Ali, despre care nu ştie că-i este tată adevărat. A trebuit să lase în urmă o iubire învăpăiată ca să îl urmeze pe bătrân. Cei doi se aşază sub un copac şi adorm. Cuciuc visează. Visul, prezentat pe larg, e confruntarea a doi îngeri sfătuitori, unul malefic şi unul benefic, primul negru, celălalt alb. Îngerul negru îi apucă inima lui Cuciuc şi îl îndeamnă să-şi ucidă binefăcătorul, să-i ia banii şi să se întoarcă la iubită. Îngerul alb, trăgând în acelaşi timp de sufletul adormitului, îi vorbeşte despre gravitatea culpei la care e îndemnat. Pesemne ispita e mai tare, pentru că sfătuitorul de bine se retrage în cele din urmă din dispută. Îngerul malefic îi smulge inima lui Cuciuc. Tânărul se roagă să o primească îndărăt şi, vârând-o la loc în piept, „fără a şti de e deştept sau de visează încă", îl înjunghie pe Ali. Cu ultimele suflări, bătrânul îi dezvăluie taina paternităţii şi îl blestemă ca neam de neamul său să fie ucigători de părinţi. „Cu acest blăstem pe buze, Ali a espirat. Nu ştim de ce sentiment se va fi simţit pătruns Osman atuncea; nu ştim daca în minutul acela s-a căit de ce-a făcut, dar înaintând asupra puţului şi azvârlind în el cu arma sa însângerată, după o puternică zguduitură ce a simţit în toată fiinţa sa, zise: «Alah a voit! Aşa a fost scris! Alah fie binecuvântat»" (164).

După ce a cutreierat în lung şi în lat prin visele protagonistului, povestitorul îşi pierde subit harul desluşirii vieţii lăuntrice. Nimic mai firesc, pentru un narator omniscient, decât să intre şi să iasă în şi din eroii săi după plac. La ce bun atunci acest alibi al neştiinţei? De ce nu e lăsat Osman să se îndrepte către fântână fără nici un fel de scuze din partea povestitorului? Întrebarea sună cam pueril, mi se pare însă de neocolit pentru înţelegerea etosului lui „habar n-am". Pare că astfel de dezvinovăţiri, nesolicitate de nimeni, trădează o conştiinţă

culpabilă. Osman, un erou exemplar în prima parte a povestirii – ca şi în cea de a doua, de altminteri – îşi ucide tatăl. Fapta odată comisă, nu are altceva de spus decât „Alah fie binecuvântat!". Reacţia protagonistului e destul de bizară. De ar fi fost creştin şi ar fi binecuvântat voinţa Domnului ar fi apărut probabil de-a dreptul scandaloasă. Replica nu îi aparţine decât pe jumătate, iar povestea numai pe sfert. Pentru că nu despre tânărul musulman e vorba în *Fraţii Cuciuc*, ci despre un blestem perpetuat pe şapte generaţii; mai pe scurt, despre destin. Episodul crimei marchează momentul despărţirii povestitorului de personaj şi al abandonării lui către destin. Ca şi îngerul alb, povestitorul zice „Datoria mi-am făcut" şi pleacă – cu ceva mai multe remuşcări, însă.

Această dublă mişcare – asumarea discursului narativ pe de o parte, abandonarea personajelor pe de cealaltă – se face, o dată în plus, în beneficiul naratorului. El este cel care decide cât şi ce este nevoie să se spună. El este cel care, fie şi cu o umbră de regret, ţine să nu se lase „furat" de protagonişti. Ambiţiile suprematiste ale povestitorilor din epocă n-au scăpat de zâmbiri ironice. Povestirea centrată pe pătanii proprii s-a dovedit un bun catalizator. „Într-o seară de iarnă sau de primăvară, zeu nu ţi-oi şti spune, că nu sunt astronom, dar ştiu că era în mart, era adunată o mică societate alcătuită de tineri şi de dame asemine tinere; este de prisos să spun că era şi frumuşele. Această societate era în Iaşi, într-o uliţă al căria nume nu ţi l-oi spune, fiindcă eu însumi nu-l cunosc." Kogălniceanu (*Iluzii...*, I, 1974: 49) se dovedeşte încă o dată unul dintre prozatorii cu flerul cel mai fin al detectării tendinţelor de clişeizare din vremea sa. Păcat...

Tehnicile parodice nu sunt nici ele scutite de clişeizare. Două decenii mai târziu, romanul *La gura sobei* foloseşte exact acelaşi tip de *incipit* „în doi peri":

„Într-o frumoasă dimineaţă...

Eu crez, domnul să mă ierte, că era într-o frumoasă seară... Dar, frumoasă dimineaţă sau frumoasă seară, asta nu face nimic: esenţialul e de a-şi începe cineva istoria mai ca toată lumea, şi ceea ce pot jura pe jurământul meu, pentru că am văzut, e că:" (*Catastihul...* 1986: 132).

6.0. TRANZACTAREA CONTACTULUI

Capitolul se deschide cu câteva considerații despre dificultatea identificării cititorului vizat în scrierile vremii – și, mai ales, despre inoportunitatea tentativei de a construi un „portret robot" al acestuia (6.1.). Analiza „cititorului în carte" poate fi însă relevantă pentru estimarea expectativelor scriitorilor, pentru sociologia lecturii sau pentru pedagogia lecturii practicată în epocă (6.2.).

Funcția fatică, verificarea contactului, are, în descrierea ce urmează, o importanță mult mai mare și ramificații mult mai bogate decât asigurarea de rutină că receptorul e „pe fir". Proza antejunimistă regizează o strânsă intimitate între autor și cititor – acesta din urmă interpelat, direct sau indirect (6.3.1.), imaginat în procesul lecturii sau închipuit ca partener virtual de dialog (6.3.2.), prefigurat în diverse identități (6.3.3.). Jocul între naratar, ca destinatar formal, și cititor, ca adresant vizat, deschide o paletă largă de tehnici de dirijare a comunicării.

Ultimul capitol (6.4.), despre transgresări ale nivelurilor narative, și-ar fi găsit poate locul mai bine în altă parte a studiului de față, dacă proza vremii nu ar pune atât de frapant în lumină, prin intermediul acestor artificii imaginative, oferta de complicitate între autor și cititor.

6.1. Măria Sa, Cititorul

Cui se adresează prozatorii vremii? Nu cred că se poate da un răspuns global la această întrebare. Uneori avem impresia că putem reconstrui lesne profilul cititorului căruia i-a fost destinată cutare sau cutare scriere. *Însemnarea...* Golescului, de pildă, apare cu destulă limpezime ca mesajul unui „convertit", adresat celor ce n-au avut încă momentul revelației pe drumul Damascului. Frontispiciul memorialului e elocvent. Golescu promite că nu va ocoli nici „urmările cele rele ce cunosc că să urma în patria noastră, carele nelipsind, hotărât, nici noi cinste, nici norodul fericire nu putem dobândi" (1990: 2). Cine sunt aceștia „noi" la care se referă scriitorul? De bună seamă, cei ținuți drept responsabili pentru soarta „norodului", boierimea somnolentă

nepurcească încă pe calea luminării, căreia Golescu nu se sfiieşte să-i aducă în răstimpuri mustrări pe faţă. Aşijderea *Peregrinul...*, prin cititorul fictiv pe care şi-l alege drept interlocutor, pare să circumscrie destul de exact tipologia lectorului vizat. Sub mantaua prietenului din Drăguş se ascund toţi cei ce n-au avut încă prilejul să afle pe viu că lumea poate fi şi altfel, prizonierii propriului habitat. *Escursiuneile...* lui Filimon lasă să transpară mult mai voalat chipul destinatarului avut în vedere. Epistolele lui Negruzzi din *Negru pe alb* îşi menţin prospeţimea în bună măsură şi pentru că ele nu par să fi fost destinate nimănui în chip special, chiar dacă autorul se angajează într-o serie de dispute la ordinea zilei – pe teren filologic, istoriografic sau ideologic. Cât priveşte nuvelele sentimentale de tinereţe, *Zoe* şi, în special, *O alergare de cai*, ele au putut fi luate vreme îndelungată de către istoricii literari drept o „concesie" făcută modei timpului de un practicant încă nerodat în mânuirea condeiului. Am avea astăzi suficiente motive să ne îndoim, scrutând mai îndeaproape ictusurile ironice şi parodice presărate din belşug în contrasensul poveştilor lor larmoaiante, că Negruzzi se lasă furat de practicile de scriitură agreate de publicul naiv şi emoţional al literaturii de senzaţie.

Ne-am putea iarăşi întreba, de pildă, cui se adresează *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, cel care îl entuziasmase pe Camil Petrescu (1971 : 45) fiindcă „nici nu s-a preocupat măcar să fie sincer. El a fost sincer din orgoliu", cel despre care Călinescu scria (1967 : 254) că „rar un om se înfăţişează mai neprefăcut înaintea noastră". Într-adevăr, rar apar semne că Lăcusteanu ar fi avut vreun „noi" anume în vedere, punându-şi pe hârtie povestea vieţii : „Lectorii judece, este aceasta ranchiună sau nu? Sunt rezultatele linguşitorilor sau nu?" (Lăcusteanu 1991 : 120). Dar cine sunt aceşti lectori convocaţi drept judecători? Povestea lui Lăcusteanu este cea a unui om care a pierdut tot ce avea : mândria de om capabil şi, mai ales, prob şi de caracter, înjosită de urmările revoluţiei de la 1848, respectul celorlalţi, atât de aprig solicitat, în fine, fiul în care, după revoluţie, îşi investise tot ce îi mai rămăsese ca sens al vieţii. Complet singur, lipsit de orice încredere în contemporani, sceptic în privinţa viitorimii – „Se vor mira cetitorii după vremi când vor vedea..." (*idem* : 150) – Lăcusteanu lasă în urmă o scriere care, mai degrabă decât o confesiune spontană, nemeşteşugită, pare să fie rodul punerii în ordine meticuloasă, cazonă, a propriei vieţi dinaintea lui Dumnezeu. „Singura nădejde şi mângâiere care îmi rămâne este simbolul credinţei noastre a blagoslovnicilor creştini, care zice : «Aştept învierea morţilor şi viaţa veacului care va sa vie, amin»" (149).

Chiar în cazul scrierilor, foarte numeroase, care au adresă certă în contemporaneitate, venind în tangenţă cu problematica raportului dintre „noi" şi „ceilalţi", anevoie se întrezăreşte în ce măsură ele preconizează sau nu un public cititor avizat, stăpânind adică, fie pe cale livrescă, fie, în special, prin

experienţă directă, datele în care se circumscrie problema. E greu de spus cu exactitate când anume se formează o categorie cosmopolită, compusă în special din tineri debarasaţi de complexele străinătăţii, ce pondere are aceasta şi în ce măsură este vizată în interiorul publicului căruia îi sunt adresate scrierile vremii. Mărturiile scriitorilor sunt adesea imprecise, nu o dată contradictorii, mai ales sub aspectul atitudinii faţă de proaspeţii cetăţeni ai Europei. Apărătorii duhului naţional îi ceartă pentru imitaţia frivolă a lustrului apusean şi pentru dispreţul arătat valorilor autohtone, apologeţii propăşirii îi laudă pentru menirea lor de eroi civilizatori.

Se întâmplă şi ca procuror şi avocat să fie una şi aceeaşi persoană. Contrastul pilduitor dintre Leşescu şi Stihescu, desemnaţi ca eroi principali pentru romanul lui Kogălniceanu *Tainele inimei*, e dublat de un cuplu antinomic de rang secund, spre a preveni eventualele confuzii privind tabăra „bunilor" şi pe cea a „răilor". Măcărescului Parisul i-a dat diploma în drept şi „un drum sigur şi hotărât de la întoarcerea sa în ţară", vărului său, în schimb, i-au surâs în „oraşul periciunei" studiile „asupra cei mai frumoase jumătăţi a neamului omenesc", întrerupte de tatăl junelui, „vrednic boier moldovan", prin rechemarea acasă a rătăcitului (I, 1974 : 96). *Et in Arcadia ego*, adaugă autorul în nume personal. Dar Kogălniceanu vorbeşte mai degrabă din punctul de vedere al dizidenţei celor care, voind să profite de pe urma contactului cu Apusul în beneficiul ţării lor, vor încerca amare deziluzii la întoarcerea acasă. Văzute la aproape un deceniu şi jumătate de la revoluţie, aceleaşi împrejurări îi apar lui Alecsandri, prin prisma solidarităţii de grup şi de generaţie, într-o lumină sensibil diferită, atunci când evocă tinerimea care, „întoarsă de la universităţile Germaniei şi Franciei, adusese cu sine o comoară preţioasă de idei nouă şi de simţiri patriotice", ridicându-şi împotrivă întreaga societate, afară de bunăvoinţa „damelor de la Moldova", mame sau surori (IV, 1974 : 337). Acelaşi Alecsandri îşi câştigase reputaţia de comediograf aducând în scenă la 1844 figurile lui Iorgu de la Sadagura şi a Gahiţei Rosmarinovici.

Pe când Alecu Russo, pentru a-şi justifica atitudinea şi pentru a marca interesul istorisirilor lui de pelerinaj, îngroaşă proporţiile exodului românesc în afara graniţelor – „mulţi dintre compatrioţii noştri s-au dus, se duc şi se vor mai duce poate în străinătate" (1970 : 272) –, Alecsandri pune o aură eroică deasupra plecărilor la studii în Occident, în cam aceeaşi perioadă : „pe atunci mergerea în Francia era privită ca o ducere pe ceea lume", iar junii erau îndreptaţi de către părinţii lor, cu jalea despărţirii în suflet, „spre Apusul luminat al Europei, ca pe nişte nemernici recruţi, destinaţi a deveni soldaţii viitorului" (IV, 1974 : 339).

Pe lângă acest public deprins cu străbaterea unor locuri îndepărtate şi mult diferite de cele de acasă, autorii vremii aveau deopotrivă în faţă, ca potenţiali cititori, „ruginiţii" nescoşi din perimetrul moşiei, „provincialii" ameţiţi de

impresiile vertiginoase ale vreunei deplasări ocazionale în urbea de pe malul Bahluiului. Desigur, pe unul ca Bogonos, care continuă să se delecteze cu *Vieţile sfinţilor*, cu *Arghir* şi cu *Pustnicul* (Negruzzi, I, 1974 : 233), reminiscenţe din pruncia literaţilor moderni, prea puţin se poate conta ; nici atât pe vreun Ion Criţă care bleastemă „o carte ce o chema Volter" din ce-a auzit că zicea vorniceasa, mătuşa povestitorului, „că au sfărâmat toate, ciocoiul cela, şi credinţa şi legea !" şi mai pune apoi şi de la sine : „Ian, cărţile au stricat lumea şi nu alţii" (Cantacuzino 1973 : 37) ; mai degrabă s-ar miza pe anonimul vizitator al Iaşilor, atins de morbul mimetismului social. El cel puţin se grăbeşte să meargă la teatru, înarmat cu ochelari sau lornetă, spre a vedea vreo piesă „ghizdavă" şi „nostimă", „pre care îndată începe a o şi critica" (Negruzzi, I, 1974 : 243). S-ar găsi mai bine audienţă la cei care au traversat cât de cât experienţe similare sau la cei curioşi, deschişi faţă de noutate, dar care n-au avut prilejul să o descopere pe viu – în ingeniosul indice al receptivităţii faţă de nou întocmit de Ştefan Cazimir se află în top femeile tinere de condiţie superioară (1986 : 71-73) ; aici se mai adaugă însă o variabilă greu de estimat de *gen literar* : în ce măsură puteau fi atrase junele emancipate de relatări de călătorie ?

Nu e locul aici pentru a deschide şantierul prospectării publicului cititor real din epocă. Cercetările în acest domeniu sunt deocamdată din păcate puţine şi fragmentare. Merită amintit studiul lui George Em. Marica, *Contribuţii la problema abonaţilor periodicelor româneşti până la primul război mondial* (analiza statistică, sub diverse aspecte, a listelor de abonaţi la „Gazeta de Transilvania", „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" şi la alte publicaţii precum „Biblioteca românească" a lui Carcalechi, „Albina românească", „Organul luminării" editat de Cipariu, „Zimbrul", „Revista Carpaţilor" etc. – Marica, I, 1977 : 11-111) sau cel semnat de Cătălina Velculescu şi Victor George Velculescu, *Cărţi româneşti cu liste de prenumeranţi. Prima jumătate a secolului al XIX-lea* (Velculescu 1984 : 117-163 ; pentru alte contribuţii publicate în periodice, cf. Paul Cornea 1980 : 276, nota 26).

Precaritatea bazei de informaţie îi obligă adesea pe cercetători la deducţii şi supoziţii care să acopere lacunele documentare, coroborând, de exemplu, dinamica apariţiilor editoriale autohtone şi a traducerilor, distribuţia acestora pe genuri, date privind librăriile, bibliotecile particulare, abonamentele la revistele literare, listele de prenumeranţi. O serie de precauţii metodologice îndeamnă însă la formularea unor concluzii la rândul lor prudente. Oferta nu este un indice precis al cererii, cu atât mai puţin într-o piaţă literară în curs de formare. Se ştie că iniţiativele editoriale marcante din prima jumătate a veacului, urmărind un program cultural şi educativ (Asachi, Kogălniceanu, Heliade, Bariţ) s-au zbătut în permanente dificultăţi financiare, compromisurile practicate de editori

neizbutind să înlăture sancţiunile pieţii de carte (Paul Cornea 1980 : 279). În al doilea rând, diversificarea publicului cititor face tot mai riscantă extrapolarea datelor obţinute în legătură cu un anumit segment asupra altuia (*idem* : 277).

Se poate face recurs la mărturiile venite din partea „cititorilor avizaţi", urmărind reacţiile criticii contemporane la scrierile vremii. Nu tăgăduiesc utilitatea unei astfel de întreprinderi, care ar putea completa cu informaţii binevenite studiul de faţă. Ţin doar să amintesc că şi această componentă, a receptării specializate, nu e prea ofertantă, atât sub aspect cantitativ, cât şi calitativ. Cel puţin până către sfârşitul perioadei exilului, circa 1855, critica are un caracter sporadic, astfel încât generalizările asupra unor tendinţe de receptare sunt riscante. În plus, demersul critic e subminat de serioase distorsiuni funcţionale, asimilat nu o dată, cum am mai arătat, cu blamul şi cu ranchiuna negatoare. Caracterul conjunctural al judecăţilor critice, marcate de accidente biografice sau de raţiuni strategice, sare în ochi. O analiză a criticii ca document de lectură rămâne de aceea problematică.

Cu atât mai nesigure se dovedesc inferenţele privitoare la publicul vizat de scriitorii intervalului de care mă ocup. Pe axa verticală, trebuie ţinut cont de faptul că pe parcursul acestei perioade se produc mutaţii de profunzime în „instituţia literaturii" nu numai la nivelul mediatorilor acesteia – edituri, biblioteci, librării, presă, teatre, traducători, critică, învăţământ etc. –, ci şi în solicitările şi în pretenţiile cititorilor şi în ce priveşte disponibilitatea scriitorilor de a reacţiona la ele. Pe orizontală, măsura şi modul în care scrierile vremii prefigurează acomodarea aşteptărilor cititorului depind de estimările şi de selecţiile în adresare pe care le fac scriitorii, de scopurile urmărite, de profilul tematic, de tipul de discurs, de înclinaţiile temperamentale sau de atitudinile autorilor. Ideea de a construi profilul robot al Cititorului către care ar converge corpusul de texte supus de mine analizei mi se pare din capul locului sortită eşecului. Pe de altă parte însă, fantoma acestui Cititor bântuie, întrupată în fel şi chip, mai toate ungherele prozei antejunimiste.

Despre cititor a mai fost vorba în nenumărate rânduri până aici. Urmărind strategiile de comunicare, te izbeşti la tot pasul de prezenţa lui : ce se aşteaptă de la el ? ce i se pregăteşte ? El e oaspetele invitat, fără de care petrecerea nu poate începe. Am vorbit, când şi când, despre „naratar". Dacă „andrisantul" e cunoscut sau ba, dacă e formal sau real, individualizat sau „fără însuşiri" influenţează, fără doar şi poate, mecanismul tranzactărilor comunicaţionale. Am în vedere, de această dată, alt gen de apariţii decât cele stimulate sau induse de către anumite structuri textuale, decât acele instanţieri reunite de regulă sub titulatura de „rolul cititorului" : „Aşa cum cititorul participă la producerea sensului textului, textul îşi modelează cititorul" (Rimmon-Kenan 1983 : 117). Prin codul lingvistic adoptat, prin stil, prin alegerea „enciclopediei" implicate

(Eco 1991: 87), prin semnale de gen etc. textul îşi „selectează" cititorul cuvenit şi totodată îl „construieşte", înzestrându-l cu competenţa necesară cooperării textuale.

Tranzactările pe care le-am discutat până aici – situarea în timp şi în spaţiu a lumii povestite în raport cu partenerii de comunicare, perceperea şi interpretarea ei, de către aceştia, drept „ficţiune" sau drept „realitate", marja de participare lăsată lectorului prin gradul de determinare a codurilor narative, aparentele suspendări ale comunicării prin tăceri retorizante – presupun toate un model interactiv de funcţionare a literaturii, în care cititorului îi revine negreşit partea sa. De data aceasta mă voi referi la un set mai restrâns de strategii scripturale, prin care receptorul este pur şi simplu adus în text, mai aproape de ceea ce Gerald Prince numea „semne ale lui «tu»": reprezentări ale publicului, persoana întâi plural inclusivă, întrebări, pseudo-întrebări, negaţii sau afirmaţii care iau în calcul nedumeririle naratarului, contrarierea sau, dimpotrivă, confirmarea convingerilor acestuia, demonstrative care marchează consensualitatea, explicaţii metalingvistice şi metanarative (1982: 17-20), „pe scurt, orice semn dintr-o naraţiune care se referă la persoana unui naratar, la atitudinea, cunoştinţele sau poziţia sa" (*idem*: 20).

Inventarul de structuri de comunicare pe care îl discut în acest capitol diferă însă de cel propus de Prince, fiind, într-o privinţă, mai restrâns, iar în alta mai larg. Pornind tot de la mărcile de suprafaţă, mă voi mărgini, pentru a nu lărgi prea mult câmpul analizei, doar la acele situaţii în care apar explicit referiri la receptor sau receptori. Ţin însă cont de faptul că prezenţa *expresis verbis* a „lectorului" sau a echivalentelor nominale sau pronominale în text poate avea sensuri diferite. Sunt scrieri sau pasaje care vorbesc *despre* cititor – cel mai adesea la plural sau, la singular, cu sens colectiv – altele *către* sau *pentru* cititor. Altfel spus, uneori „cititorul" apare ca o componentă tematică, ca personaj-cititor sau sub forma unor generalizări privind trăsăturile publicului contemporan, alteori ca o componentă pragmatică, vizându-l pe cel care se va întâmpla să răsfoiască, poate chiar să parcurgă cartea în cauză.

6.2. Paul de Kock & Co.

Fie că e vorba despre naratar, despre cititorul implicit, abstract, înscris, vizat etc., cu toate diferenţierile pe care le aduc cu sine aceste noţiuni, ele au toate în comun faptul că închipuie o instanţă care ia în stăpânire – fictiv, ideal, prezumtiv, ipotetic ş.a.m.d. – *această* povestire, pregătind terenul pentru lectorul care se va întâmpla să fie. Înainte ca el sau ea să apuce cartea, altcineva –

după caz, mai mulţi, fiecare în felul său – a apucat deja să apuce ce se află înăuntru, povestea povestită. Acest model al comunicării narative funcţionează după regula biblică: cei din urmă vor fi cei dintâi. Cititorului iscat din neantul hazardului îi e rezervat privilegiul de a-şi putea subordona toate instanţele sosite înaintea lui. El e suveran, în feuda textuală, peste „sufletele" legate în urzeala ei.

Există însă şi ipostaze lectoriale care nesocotesc graniţa dintre „înăuntru" şi „în afară", dintre domeniul textual şi cel extratextual. Deşi aparţin lumii narate, astfel de imagini ale cititorului se desprind de *această* povestire, migrând dincolo de ea, către „povestea celuilalt" (sau către nici o poveste anume). Sunt tematizări ale cititorului, ale cititului, ale publicului receptor.

„Aş fi foarte amărât dacă, la întoarcerea mea în Bucureşti, domnişoara ar fi măritată sau dacă mi-ar refuza-o, pentru că urzesc în jurul acestei căsătorii unul din acele visuri de fericire care îmi sunt atât de familiare. Totuşi este şi un spin în această fericire. Pariez că ai să-ţi baţi mult capul fără să ghiceşti ce ar putea fi, aşa că am să ţi-o spun eu. Am aflat cu multă mâhnire că domnişoara Minetta (căci aşa o cheamă) a cetit romanele lui Paul de Kock. Găsesc aceasta de neiertat pentru o fiinţă aşa tânără; cunoşti pretenţiile mele în materie de lecturi şi să-mi spun că nevastă-mea a cetit pe Paul de Kock, pe când eu, bărbat, nici măcar n-am atins asemenea scârboase cărţi, e o tortură pentru mine; fie extravaganţă, dacă vrei."

Pasajul, de oarecare notorietate, face parte dintr-o scrisoare trimisă de Odobescu (1965: 167) mamei sale la 26 octombrie 1854. Această mărturie a junelui de douăzeci de ani împliniţi, cu aspiraţii matrimoniale, pare a grăi despre ceva mai mult decât „extravaganţa" unui spirit snob, decât complexele unei bărbăţii ce se vrea confirmată şi – nu în ultimul rând – în bibliotecă. Să lăsăm gluma de o parte. „Spune-mi ce citeşti, ca să-ţi spun cine eşti" e un proverb ce se potriveşte de minune întregii modernităţi. Pe la mijlocul secolului trecut, când începe să se profileze la noi segregaţia nivelurilor literaturii, tipurile de public arondate acestora intră deja în cazuistica proceselor de partaj social.

Cel mai adesea sunt evocate, din unghiul dictonului mai sus improvizat, tensiunile iscate între bărbaţi şi femei. Alecsandri enumeră (IV, 1974: 359) „disproporţia de educaţie ce exista între generaţia femeiască şi acea bărbătească" între principalele cauze ale înmulţirii divorţurilor – aici, cu sens literal – în prima jumătate a veacului său. Partizanatul lui Alecsandri între cele două tabere în formare – mai bine zis, regrupate pe poziţii noi – ia formă apoftegmatică: „începutul civilizaţiei îl datorim sexului frumos" (*idem*).

Altfel pare să vadă Alecu Russo starea de fapt la 1840. „După pilda damelor elegante şi *fashionabile*, boierimea de a doua mână nu vorbeşte decât de Balzac şi Soulié, de Lamartine şi Hugo, de Kock şi Dumas; mai ales pe Paul de Kock îl adoră!" (1970: 312). Îngrijorat de „xenomania" pe care o deplângea, la

rândul său, Kogălniceanu – „O, cetitorilor mei din Iaşi şi din Bucureşti, cetitorilor mei din veacul al noăsprezecelea, voi carii citiţi toată zioa romanele lui Balzac şi a lui *Paul de Kock*..." (IV, 1974: 48, *s.a.*) –, Alecu Russo alocă „damelor" moldovence mai degrabă rolul de propagatori de modele culturale negative, stimulând imitaţia frivolă pe de o parte – din nou temutul Paul de Kock! –, năzuinţele de „declasare ascendentă" pe de cealaltă. Opoziţia dintre masculin şi feminin interferează cu mecanismele ierarhizării sociale. „Păşind pe urmele boierimii de al doilea rang, boierii de treapta a treia, a patra, a cincia etc. (căci nu ştiu bine câte spiţe sunt la scara boierimii), n-au ajuns decât la clasici, aşa încât o să auzi la Iaşi pe toată lumea vorbind franţuzeşte fără să-nţelegi un cuvânt" (*idem*).

Între 1840, momentul la care se referă Russo, şi 1828, anul ales de Alecsandri ca reper pentru epoca pe care o evocă, distanţa pare să fie considerabilă. În opinia lui Alecsandri, societatea bărbătească era, la vremea discutată, formată încă în tiparele educaţiei greceşti „a lui Govdala, Cuculi, Kirica" (*loc. cit.*). În Iaşii lui Russo, „grecească o vorbesc numai acei care nu pricep nici franţuzeşte, nici moldoveneşte" (*loc. cit.*). Sau de vină nu e doar intervalul de timp de numai un deceniu şi ceva, ci punctul de vedere al celor doi autori? Oricum, în istoria culturală a epocii de tranziţie e loc berechet pentru *gender studies*. Ocazional, chestiunea ajunge să dea naştere la polemici feministe, cum se întâmplă cu episodul Bossueceanu – G. Sion – Kogălniceanu – şi alţii (altele), din 1855 (Dan Simonescu, note la *Răspunsul unui pamfletist către un moralist*, Kogălniceanu, I, 1974: 609-610). Caldele elogii formulate de Alecsandri la adresa misiunii civilizatoare a femeilor în vremile aurorale ale modernităţii româneşti – la aproape jumătate de secol mai târziu, în 1872! – contrastează violent cu rechizitoriul unui Bossueceanu privitor la muntence sau al unui Sion vizându-le pe moldovence: „Abia dacă citiţi câteodată poeziile lui Alesandrescu şi ale lui Bolintineanu; abia vă aruncaţi ochii pe frumoasele doine şi balade ale lui Alecsandri. (...) Preferaţi a citi romanţuri franceze ca să ziceţi că faceţi lectură şi poate ca să învăţaţi a vă face datoriile ca amante. Şi apoi ca să zic! Nici de atâta nu profitaţi. Vă cunosc: nici a iubi cum se cade nu ştiţi" (*apud* Kogălniceanu, *op. cit.*: 607-608). Grea osândă!

De altminteri, „a citi" şi „a iubi" stau, pentru autorii vremii, într-o strânsă intimitate, asupra căreia voi mai reveni. Bolintineanu înclină şi el să caracterizeze „femeia română" prin opţiunile ei de lectură. O conversaţie în salonul domnului N. Colescu, gazdă temporară a poetului Manoil, strecoară în romanul lui Bolintineanu, sub formă dialogală, un mic tratat de critică a criticii (V, 1984: 49-53). Damele din Bucureşti se dau în vânt după dedicaţiile de album şi se scutură cu oroare la auzul unor nume precum Alecsandri, Sion, Mureşanu sau Donici: „Uf! ce nume! ce grozăvii! cum v-aţi stricat gustul!" (*idem*: 50).

Doinele şi baladele lui Alecsandri „prea put a crâşmă... a trivialitate... sau cum am zice, a ţărănie..." (51). În ce o priveşte pe Zoe, intriganta fără scrupule şi practicanta cinică a amorului „simţual" din romanul *Elena*, opinia sa despre literatura naţională consună perfect cu tipul de feminitate încarnat de eroină: „– Of!..., strigă Zoe. Ce idee!... Literatură naţională!... Cine îşi pierde timpul a ceti nimicuri de acelea?... sunt bune să le citească lacheii mei!... Ce poate să scrie nişte români?!..." (235). Vorba lui Alexandru Elescu, cu tot atâtea semne de exclamare: „O, femeie! îşi zise el, tu nu poţi procura mai mult decât o femeie ce se vinde la cel dintâi venit: dezgustul!" (251). Până şi galantul Kogălniceanu încondeiază „pruda" – „o femeie a căria numai urechile, rareori şi ochii, îi sunt curate, care sufere tot, numai să nu-i zici pe nume" – şi care, în aşteptarea amanţilor, îşi trece timpul cu Louvet de Covray şi cu Choderlos de Laclos, cu *Les amours du chevalier de Faublas* şi *Les liaisons dangereuses* (I, 1974: 50).

Cu „citirea" cititorilor – mai bine zis, a cititoarelor – nu se ocupă, precum bine se vede, doar... cititorii, ci şi celelalte personaje ale naraţiunilor de mijloc de secol. Nu o dată se iscă de aici situaţii din cele pe care nemţii le numesc *Fehlrezeption*, lectură eronată, cu consecinţe nu tocmai plăcute pentru protagonişti.

Zefiriţa, Natalia şi Adalgiţa alcătuiesc, în ochii soţilor lor, un consorţiu al muzelor: prima se pricepe ca nimeni alta „să facă un *solo* la contradanţ", a doua „e muzicantă din cap până în picioare", cea de a treia „e păgână ca Lord Byron şi poetă ca George Sand" (*Au mai păţit-o şi alţii*, Negruzzi, I, 1974: 51, *s.a.*). Singură Agapiţa lui Zimbolici face notă discordantă. Soţul ei a decis că „o femeie măritată n-ar trebui să fie prea artistă" (*idem*: 52). Ca atare, ea are să urmeze dieta de lectură prescrisă de soţ: „Romanţuri nu ceteşte. I-am făcut o mică bibliotecă de cărţi moraliceşti" (52). Tratamentul dă însă, cum se ştie, rezultate imprevizibile. În cele din urmă – *i.e.*, după mai multe recidive –, nefericitul cap de familie se hotărăşte pentru desfacerea căsniciei şi pleacă în voiaj de refacere, lăsând în urma sa infidelei „o frumoasă ediţie a *Întâmplărilor lui Telemah*" (53, *s.a.*). Un detaliu retrospectiv merită totuşi amintit, din însăşi relatarea encomiastică a lui Zimbolici despre Agapiţa: pacienta pare să fi obţinut oarecari derogări de la regimul de lectură impus, petrecându-şi dimineţile în galeria cu flori, cu *Emile* al lui Rousseau în braţe. Ignoranţa soţului, lăsând reţetele pedagogice ale lui Rousseau să se strecoare între „cărţile moraliceşti", n-a fost de bun augur.

Tot despre descifrarea protagoniştilor, prin intermediul lecturilor lor preferate, de către celelalte personaje vorbesc câteva pasaje dintr-o altă proză a lui Negruzzi, deloc molièrească de această dată: *O alergare de cai*. Amorul dintre Ipolit şi Olga poartă din capul locului însemnele sumbre ale misterului şi ale

fatalităţii. Prima apropiere – decisivă, pare-se – între cei doi are loc fără ca măcar ei să se afle faţă în faţă, graţie „tăbliţelor" pe care enigmatica poloneză le uită în urma sa în parc. Ipolit şi însoţitoarea lui bavardă, doamna B., descoperă într-însele transcrieri în original din Rousseau, Petrarca şi Schiller. „Nu sfătuiesc pe cine n-a cetit aceşti autori să-i facă curte," poliglotei, comentează în treacăt doamna B., în vreme ce Ipolit pare deja cuprins de transa amoroasă. Pe scurt, iarăşi cu cuvintele doamnei B. : „Tăbliţele aste ţi-au luat minţile" (Negruzzi, I, 1974 : 32-33). De prisos să mai adăugăm că excerptele Olgăi deconspiră nu numai o pasionalitate tăinuită, ci şi accente premonitorii. Cât despre comentatoare, ea îl preferă pe Balzac (*idem* : 35). Codul pasiunii dialoghează cu cel al realismului. Saşa, fata gazdei povestitorului, adaugă un al treilea, al idilelor lui Florian, în traducere rusească. „Bătălia cărţilor" culminează într-un „popuri" grotesc, în care se alătură în vis catafalcul Olgăi, vegheat de Ipolit, doamna B. fredonând în faţa oglinzii din vodevilul *Kozacă stihotvoreţă*, Saşa şchiopătând şi strâmbându-se la povestitorul în doliu între oi cu panglicuţe verzi la gât, plimbându-se prin salon (41) – „o *mise en abîme*", după cum remarcă N. Manolescu, „nu doar a situaţiilor evenimenţiale, dar şi a tipului de proză contrapunctică pe care o încearcă Negruzzi în *O alergare de cai*" (I, 1990 : 198). Este, într-adevăr, una dintre prozele vremii în care tematizările lecturii, ca forme de intertextualitate, sunt exploatate cu brio în susţinerea dialogismului intern al naraţiunii, angrenând stiluri, optici, atitudini, sisteme de valori concurente.

Într-una din piesetele noastre de începuturi, verbul „a trăi" este înlocuit ulterior, pe manuscris, cu „a citi". Nici că se poate substituţie mai elocventă. Ar mai fi de adăugat că personajul în a cărui replică se produce transmutaţia ar avea, aparent, prea puţine argumente ca s-o justifice, căci nu e nici învăţat zăvorât între cărţi, nici măcar damă de salon, ci o modestă – chiar dacă, precum stă scris în titlul piesei, „îngâmfată" – plăpumăreasa. Şi-ar mai fi iarăşi de spus că replica cu pricina nu e una oarecare, ci monologul autoexplicativ al eroinei principale, Elena, rostit la prima ridicare a cortinei în piesa lui Costache Caragiali, *Îngâmfata plăpămăreasă* : „O, frumoasă istorie, romanţa lui Arghir... Săracu, câte n-a suferit pentru amor ! Acum vezi cât este de bine să ştie cineva să trăiască... Acum 6 luni, abia puteam descifra, acum citesc orice carte ca Tatăl Nostru. (*Cetind*) „Te visai mişcând din buză, o ! prea drăgălaşe muză ! ... (*Foind*) Ah, Arghire, gură dulce ! ..." (*Vorbind*) Zău, nu este mai mare fericire decât să ştie cineva carte" (*Primii...*, 1956 : 245).

Este bine, putem cădea de acord cu protagonista, să ştie omul atât „să trăiască" – cum reiese şi din aria interpretată de Elena în continuarea monologului său : „Cine ştie să trăiască/ Banul face să rotească./ Şi mereu îl dă d-a dura,/ Lat lungit într-o trăsură" (*idem* : 246) – cât şi „să citească", precum se

arată, în cuvinte ce amintesc povaţa eruditului cronicar moldav. Nimic nou în aceste filozofeme obşteşti, mai puţin poate faptul că, în ochii eroinei, una fără alta nu se poate.

Suntem obişnuiţi, printr-un alt redutabil loc comun, să percepem lumea cărţilor ca separată, dacă nu chiar opusă faţă de lumea vieţii. Cartea cere abstragere, izolare, în tihna cabinetului, în liniştea bibliotecii, mai nou, odată cu epoca sensibilităţii, în intimitatea alcovului, în reveria chioşcului din grădină, în tăcerea aleilor de parc, a cărărilor prin pădure, sau chiar a piscurilor muntoase. De la Heliade aflăm despre cum îşi alege poetul „avangardei" de antârţ ambientul creaţiei: „Când oi scrie, să mă bag prin fundături; să mă sui pe locuri cocoţate" (*Domnul Sarsailă autorul*, III, 1975: 41). Ceva similar se petrece şi cu cititorii, care cuceresc, în pragul modernităţii, încă alte teritorii ale singurătăţii, pentru desfătările lecturii – chiar dacă imaginile acestor noi ambiente, precum „cititul în natură", tot mai des figurat în cultura europeană cu începere din secolul al XVIII-lea, par să exprime mai curând „evidenţierea unui ideal uman, nu reprezentarea unui model comportamental, cu atât mai puţin reproducerea unui comportament real" (Schön 1987: 135). Elena însă pare a nu (mai) resimţi nimic din vrajba dintre carte şi lume. Ba din contră, carte şi trăsură se potrivesc ca rotiţele zimţate ale ceasornicului, chit că între ele se mai angrenează şi alte rotiţe, între care de neînlocuit e cea a salonului, modă contagioasă în Principate în prima jumătate a veacului trecut, în ciuda inevitabilelor cârteli ale protipendadei „vechiului regim", de care pomeneşte, de pildă, Alecu Russo (1970: 324). Îi e dat cărţii să guverneze lumea, stabilindu-i ierarhiile: „Ia-ţi o mojică ce chiar ca tine/ La varză acră a pritocit,/ Iar nu o fată ca de-alde mine/ Ce în romane s-a pricopsit" – îi cântă eroina pretendentului onest, dar „necioplit" (*op. cit.*: 248).

Etica matrimonială şi pedagogia lecturii intră adesea în coliziune. Rezolvarea diferă de la autor la autor. În *Îngâmfata plăpămăreasă* dreptatea revine în cele din urmă bărbatului vârstnic, lui chir Pencu, unchiul eroinei cu veleităţi de emancipare. Elena îşi însuşeşte principiul respectării „stărilor" sociale – „...eu am văzut că noi nu suntem născute ca să fim cucoane" – indiferent de ierarhiile culturale şi îl alege în final drept soţ pe Stoian, calfa de plăpumar: „Îl iau că-mi place, că e cinstit şi de teapa mea" (*idem*: 271). În romanul anonim *Aglaia* (1996), scris, după toate probabilităţile, pe la începutul deceniului şapte, „moşului", tutorelui eroinei, îi revine, dimpotrivă, partitura tiranului care zdrobeşte o inimă şi un destin. Argumentele Aglaiei, că un soţ se cuvine ales după „inimă cultivată, simţitoare" iar nu după „stare", cad în gol (*idem*: 67). De alminteri, conflictul dintre educaţia şi condiţia socială a fetelor de măritiş prezintă două varietăţi care sunt ilustrate, în gamă comică şi în cea tragică, de cele două exemple alese. Zestrea culturală o face pe Elena să creadă în dreptul

ei la declasare ascendentă. Aglaia iubeşte pe Viitorescu, dascăl sărac, aflat sub condiţia elevei sale. Glasul inimii sună autentic sau fals, patetic sau hilar. Depinde încotro cheamă. Matricele ideologice se intersectează cu cele de gen literar: comedie de moravuri pe de o parte, roman sentimental, cu puternice accente feministe, pe de cealaltă.

Nu numai femeile cred în izbânda cărţii asupra vieţii. În a doua jumătate a veacului masculinitatea citindă pare a trece drept certificat de prestigiu social chiar şi pentru oameni serioşi, nepoeţi. Totodată, nu doar figura protagonistului cititor e semnificativă, ci, în paralel, şi cea a personajului care doar simulează lectura. Despre Mârşăvesco, „moşul" Aglaiei, omul tuturor relelor, se povesteşte cu lux de amănunte cum obişnuia ca, auzind că cineva se apropie de cabinetul său, să apuce repede vreun ziar „şi părea adâncit păn'la atâta în cetire, încât parcă nu vede[a], nici înseamna că a intrat cineva, şi când persoana intrată se apropia de jilţul lui, atunci numai, tresărind, ridica el ochii săi în sus, îngămaţi de ochelari, şi făce[a] un semn de mirare, zicând: „a! şezi, mă rog, aicea lângă mine", arătând cu mâna scaunul, iar cu alta puind, în obosală parcă, pe braţ gazeta, îndrepta crucea ce spânzura la piept" (33). Simulacrul, atent regizat – concentrarea, mina ostenită – culminează cu punerea în evidenţă a „crucii" – decoraţiei – de pe piept. Parcurgerea jurnalului în postura lecturii intensive, proprie „învăţatului", „literatului", îmbracă ceremonialul decernării unui titlu de merit.

Dacă citirea sufletului pe chip se legitima, precum am văzut, făcând recurs la o serie de doctrine zise ştiinţifice – fiziognomonia, frenologia – uşor de asimilat în mentalitatea comună, desluşirea insului prin lecturile sale implică un fel de relaţie cauzală care dă dreptate faimoasei butade a lui Oscar Wilde: „viaţa imită arta". Francesca şi Paolo de Rimini cad în patima iubirii citind despre Lancelot. Don Quijote se sminteşte citind romane cavalereşti şi hotărăşte să devină el însuşi Cavaler Rătăcitor. Emma Bovary încearcă „să afle ce se înţelegea cu adevărat în viaţă prin cuvintele *fericire, pasiune* şi *beţie sufletească*, cuvinte care i se păruseră atât de frumoase în cărţi". Primele declaraţii de amor între junele Kogălniceanu şi Niceta stau sub oblăduirea lui Fénelon. Mai întâi, limbajul privirilor. Învăţăceii sunt puşi să citească împreună cu glas tare *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*. „Când eu ziceam Calipso, mă uitam la dânsa; când ea zicea Telemah, se uita la mine" (Kogălniceanu, I, 1974: 58). Tot Fénelon le procură, mai apoi, cuvintele de trebuinţă, „*Ma Calypso*" şi „*Mon Télémaque*", care, rostite într-o „poziţie cu totul florenească" – „căci, după Telemah, cartea cea mai plăcută pentru noi era Florian" (*idem*: 61) – spun fără rest ce era de spus. Mai adultul Kogălniceanu, naratorul de vreo 24 de ani, adaugă o serie de consideraţii despre iluziile pe care şi le face junele deprins cu idei despre amor luate din piesele lui Duval şi din romanele lui Paul de Kock şi ale lui Ricard.

Întreaga personalitate a protagoniştilor din scrieri ale mijlocului de veac tinde, nu o dată, să fie acaparată de influenţa modelelor literare. În romanul lui C.D. Aricescu, *Misterele căsătoriei*, o femeie îşi detestă bărbatul „numai fiindcă nu semăna cu eroii din romanţurile care citise când era fată mare". În alt cuplu din acelaşi roman, incompatibilităţile culturale dintre soţie şi soţ „dezgustară de dânsul pe nevasta lui cea romantică, care-şi smintise creierii cu *Werther* de Goethe şi cu *Lelia* a lui George Sand. După trei ani d-o viaţă amărâtă, ea se despărţi de bărbatul ei şi se înamoră dupe domnul acela care se plimbă pe gânduri, cu mâinile a la Napoleon şi cu faţa a la Neron" (*apud* I. Negoiţescu, 1976: 85). Este fără doar şi poate bine ţintită remarca unui analist al figurii cititorului în romanul secolului al XVIII-lea că „cel târziu odată cu Renaşterea, cititorul european a fost judecat după măsura în care izbuteşte să realizeze un echilibru judicios între experienţa lumii şi cea a cărţilor" (Bracht 1987: 3).

La noi, un atare „echilibru" devine problematic de la jumătatea secolului al XIX-lea, prin lărgirea tot mai precipitată a publicului apt şi doritor de carte, cu motivaţii de lectură eruptive, frecvent supradimensionate şi cu o orientare foarte precară în lumea beletristicii. Nu are de ce să mire abundenţa ilustrărilor negative ale fenomenului, prezentate din unghiul ridicolului, dacă nu chiar al nocivităţii. Imboldul emancipator al lecturilor – întâi de toate, prin apelul la autodeterminare – trece cel mai adesea neobservat. Randamentul lor ca „mediator extern" al „dorinţei triunghiulare" de care vorbea René Girard (1972), bovarismul semnalat de I. Negoiţescu (*loc. cit.*), dacă nu parvenitismul pur şi simplu, ies de regulă în prim plan. La Caragiale, „tirania cărţii" – a „romanţurilor", întâi de toate – se lărgeşte, în a doua jumătate a veacului, prin impactul presei, în „tirania textului" (Maria Vodă Căpuşan 1982: 98-132), păstrând însă pe mai departe, alături de Ipingescu şi de Jupân Dumitrache, eroina de „mistere ale căsătoriei" – „«Dramele Parisului» câte au ieşit până acuma le-am citit de trei ori. Ce să fac? n-aveam ce citi" – şi culminând în parodia *O soacră*, a cărei temă este, în interpretarea lui Florin Manolescu, „încăpăţânarea caraghioasă a acestor personaje [Victor şi Fifina, *n.n.*] de a trăi în atmosfera *gazetelor* sau a *romanelor populare* de la sfârşitul secolului al XIX-lea, şi de a încerca să pună în practică toate clişeele lor." (1983: 105, *s.a.*)

Cititorul sagace s-a întrebat pesemne până acum de mai multe ori: ce au a face aceste inventarieri ale apariţiilor „cărţii în carte" cu tranzactarea contactului, sub emblema căreia au fost înghesuite? Nu constituie ele, mai probabil, factori de subminare a legăturii dintre instanţele de comunicare, ieşiri în spaţiul intertextualităţii, dincolo de jurisdicţia auctorială? Las altuia dreptul la replică: „Fie cartea în carte un gest de încifrare în «noul roman», în secolul al XVIII-lea această configuraţie exprimă o apropiere a autorului de cititori: aceştia iau

contact cu protagoniştii romanului, cu cititorii caracterizaţi, în activitatea în care ei înşişi tocmai sunt implicaţi" (Bracht 1987 : 34).

Mutatis mutandis, observaţia se potriveşte de minune cu caracteristicile prozei din perioada de care mă ocup. Ponderea semantică prioritară a acestor ocurenţe rămâne incontestabilă. Ele devin „semne ale lui «tu»" doar prin derivaţie : „şi tu eşti cititor – chiar al acestei scrieri ! ". Ca elemente de definire a personajului sau a acţiunii, tematizările cititorului revin persoanei a treia sau, în naraţiunile la persoana întâi, indică spre „eul narat", ca în cazul jurnalului de lecturi din *Soveja* lui Alecu Russo (1970 : 242-246). În numeroase situaţii însă, procedeul „cărţii în carte" e utilizat în construcţia unor structuri argumentative, implicite sau explicite, cu coloratură polemică. Punerea în discuţie, prin intermediul acestora, a raporturilor dezirabile între *cine* citeşte, *ce* citeşte şi *cum* citeşte – în ce cheie interpretativă şi cu ce consecinţe – solicită fără doar şi poate clarificări şi luări de poziţie din partea publicului real. Disputa se pretează la dramatizare – cu roluri şi poziţii apăsat trasate : „dl. Hristofor Briganovici, neguţător vechi, retras din negoţ şi prezident al magistratului" *versus* „dlla Eliza", fiica sa, „junâ plină de daruri, şi bine educată" (Costache Bălăcescu, *O bună educaţie*, în *Primii...* 1956 : 123). „Acestea ai învăţat în limbile străine, în cărţile care citeşti zi şi noapte...?" – îi reproşează părintele odraslei. Din rechizitoriu fac parte : neglijarea trebilor casei, pătarea cinstei părinteşti, nesocotirea „opiniei lumii", a „sfintelor datorii a unei fete cumsecade", compromiterea propriului „credit", a propriei „cariere". Motivul acestei filipice este, cum lesne se poate înţelege, un delict amoros : surprinderea Elizei, menită de către tatăl său unei căsătorii tranzactuale (Măzărescul), după miezul nopţii, în casa proprie, împreună cu iubitul (Galantescul). „Ce deosebire ai tu acum din cele mai de rând fete?" – îşi încheie bătrânul, cu mâhnită retorică, diatriba (*idem* : 142). Dar Eliza, fată rezonabilă – „până la un grad, poci mărturisi că ai şi dumneata dreptate" – nu pleacă fruntea : „şi eu îmi am cuvintele mele, cari sunt foarte mari, şi care nu se pot discutarisi, nici refiutarisi de nimeni", cum că amorul e orb, copil fără minte, aşa cum s-a spus „de când e pământul de către toţi poeţii lumii, mari şi mici, care nu pot fi asemenea refiutarisiţi de nimeni" (142-143).

Vă amintiţi regula aritmetică a lui „minus cu minus dă plus" ? Cu ajutorul ei se poate calcula efectul ficţionalizării la puterea a doua în proza antejunimistă. Atunci când într-un roman se spune despre ceva că e „ca în romane", cu siguranţă acel roman îşi arogă pretenţia de a fi „nu doar un roman".

„Voi, tinerii de astăzi, aveţi capul plin de ideile romanurilor moderne, un limbagiu propriu al lor, care, de mult ce se înlătură de la natură şi de mult ce s-a uzat, devine nesuferit." Vă gândiţi poate că spusele aparţin vreunui Ion Criţă, vreunui Hristofor Briganovici sau chir Pencu, tatăl Elenei din piesa lui

Costache Caragiali? „Limbagiul" îl trădează însă pe *insider*. O altă Elenă îl foloseşte, cea a lui Bolintineanu, spre a-şi întări teoria despre amor ca „amicie între două sexe" prin care caută să tempereze patosul lui Elescu. Strategia se dovedeşte însă fără succes. Eroina cedează, romanul învinge – cu şiretenie, pretinzând a-şi dezbrăca straiele de „minciună" şi „exagerațiune" (V, 1984: 161). Şi „amorul platonic"; „indivinat" în romanuri, e o iluzie, căci „a iubi este a se da" (*idem*: 182). Despre etica romanescă a amorului Kogălniceanu credea, dimpreună cu alți critici moraliști ai vremii, contrariul. Bolintineanu însuşi, alias vocea auctorială a *Elenei*, citeşte în genul epic bun la toate apologia adulterului: „Viciul este nobilat, grație societății! (...) Oare societatea ce toleră această datină, ba încă o-ncurageazâ, îi dă prestigiul tonului bun, parfumul romanului, nu este o complicie cu cei ce profesă aceste principii perzătoare?" – ale relațiilor extraconjugale, adică (200). Până şi pe patul morții Elena nu uită că are nişte conturi de încheiat cu ficțiunile literare. Elescu o încredințează că o va urma degrabă în lumea cea de dincolo. Eroina cată din nou să-şi aducă iubitul cu picioarele pe pământ: „Iată poezii... Iată spiritul de romanuri!..." (322).

În felul său, Bolintineanu scrie un „antiroman", al unei naturi „pozitive" nimerite într-o intrigă melodramatică, al unui personaj rătăcit în alt text. Un pasaj de început echivalează cu un autodenunț. Având să înnopteze în „budoriul stăpânii casii" (142), Elescu dă peste un album, în care improvizează o declarație voalată – *La femeie*. Alături, pe mescioară, mai găseşte o carte, *Le lys de la vallée* a lui Balzac. „Elena a trebuit să-l citească, să-l simtă... este o mare asemănare între aceste două suflete de femei..." – cugetă incipientul înnamorat. Pe copertă, o însemnare autografă a posesoarei se încheie cu „...oh! aş dori să mor!..." (146), supremă răzbunare a romanescului asupra lui însuşi. „Cartea în carte" angrenează un sistem de repere genuistice, de apropieri şi delimitări, o tipologie *ad-hoc*. Bolintineanu visează la un „gen privat", clasă cu un singur membru, *Roman original de datine politic-filosofic* părând a nu mai vrea să scrie „literatură".

6.3. Buna comunicare

Textele literare, s-a remarcat în repetate rânduri, se disting printr-un grad sporit de „depragmatizare", de „abstragere din situația de enunțare" (Schmidt, I, 1980: 95). Elementele esențiale ale comunicării, emițător, receptor şi situație de comunicare, exterioare textului, sunt estompate, dacă nu chiar suspendate, pentru a fi recompuse *în interiorul* acestuia. Textul literar *îşi creează* propriul context comunicațional. În cazul narațiunii, semnul cel mai evident al acestei

particularităţi îl reprezintă, după cum am văzut, multiplicarea instanţelor de comunicare. Mecanismele ficţiunii s-ar explica cel mai convenabil, după unii cercetători, nu prin analiza discursului, ci prin recunoaşterea naturii ficţionale a naratorului căruia acesta îi este atribuit (Adams 1985 : 10, 16, 19-23).

Într-un plan mai general, estetic, autorul, definit ca producător al unui „obiect" beletristic, este privat de o serie de posibilităţi de acţiune ce stau în mod normal la dispoziţia emiţătorului în comunicarea extraliterară. El nu mai poate, de exemplu, să revină ulterior asupra mesajului propriu, decât producând un alt text – o ediţie revăzută, de pildă. Explicaţiile pe care autorul le poate furniza cu privire la intenţiile sale, la înţelesul dorit al mesajului, îşi pierd poziţia privilegiată, mai mult încă, li se poate contesta întru totul relevanţa.

Se cunoaşte prea bine opinia – tipic „modernă" – potrivit căreia autorul are dreptul să vorbească o singură dată – în operă. Luarea în calcul a situaţiei de comunicare se transpune, în domeniul literaturii, într-un tip aparte de hermeneutică, de care uzează de regulă doar specialistul, încercând să descopere conexiuni între operă pe de o parte şi viaţa autorului, mediul său istoric – social, politic, ideologic etc. – sau literar pe de cealaltă. Nu există însă nici o interdicţie de principiu de a eluda astfel de corelaţii. Ba chiar însăşi şansa textelor literare de a dura în *literalitatea* lor pare să implice o toleranţă sporită faţă de citirea „ignorantă". Teorema lui Tales, pe care o învăţăm în şcoală, păstrează doar o trimitere de reverenţă la un text fondator. Ceea ce citim, mai mult sau mai puţin fidel, în manevrarea textelor extraliterare, *citim* în beletristică, revenind, în contexte mereu noi, asupra versiunii princeps. Pe Homer îl vrem, pe cât posibil, în litera lui, acceptând de bună voie iluzia originarităţii. Ca cititori, ştim deopotrivă că nu suntem destinatarii nici unui text beletristic, atâta vreme cât cărţile stau în raft şi că fiecare devine unic adresant de îndată ce începe lectura. În plus, potenţiala autonomie a operei literare faţă de *un* anumit context de comunicare relevă dimensiunea culturală a acestuia, ca produs al spiritului menit să înfrunte transienţa. Pentru Willie van Peer, „posibilitatea de a fi detaşate de situaţia de enunţare, de a fi transferate în timp şi în spaţiu şi de a fi reintroduse ulterior într-o nouă situaţie de enunţare" defineşte o categorie mai largă de „construcţii lingvistice", cea a *textelor*, a căror funcţie principală este „să păstreze şi să transmită cunoaştere şi valori considerate ca relevante sau importante pentru cultură" (1991 : 129).

Dacă textul literar e apt să instituie, *intra muros*, propriul său regim de comunicare, modul de a realiza acest lucru diferă de la o scriere la alta, de la un gen la altul, de la epocă la epocă. Proza antejunimistă este marcată de strategiile de simulare a comunicării faţă în faţă. Asumându-şi, într-o proporţie covârşitoare, condiţia perisabilităţii, proza mijlocului de veac trădează teama de consecinţele alienante ale scrisului, de distanţa şi diferenţa pe care textul scris

le stârneşte în aventura trimiterii lui în necunoscut. Pe un plan mai general, exuberanţa comunicativă, ipostaziată în fel şi chip, de la intimismul povestaş sau epistolar la spiritul agoraic, este cu siguranţă marcată de dorinţa construirii a ceea ce s-ar numi „spaţiu public" dintr-un bricolaj de materiale disponibile precum vecinătatea, prietenia, convivialitatea, căminul, salonul, asociaţia, clasa sau gazeta.

Pentru cititorul de azi, insistenţa semnelor trucate ale unei comunicări directe, *hic et nunc*, iscă impresia stânjenitoare pe care ţi-o lasă insul întâlnit întâmplător pe stradă atunci când te apucă de nasturele de la haină în timp ce îţi vorbeşte. Lectura înţeleasă şi propusă ca mariaj dă scrierilor din perioada de care mă ocup aerul de vacuitate gălăgioasă al rubricilor de anunţuri matrimoniale. Râvna de a fi împreună, indiferent pentru ce, strădaniile trasării şi consolidării unui spaţiu securizant al comunicării, ofertele de complicitate strecurate în fel şi chip, irită habitudinile unui lector versat în estetica singurătăţii. Proza mijlocului de veac e „miticistă", comunicativă în exces, debordând de un familiarism agasant. Dar, ca şi la eroii caragialieni, tocmai această locvacitate îi dă o notă simpatică şi, în felul său, provocatoare.

În proza vremii aşadar, agenţii de comunicare îşi fac prezenţa simţită cu prisosinţă. Idealul „obiectivării", al naraţiunii în care nimeni nu se adresează nimănui – sau *Nimeni* îi vorbeşte *Nimănui*, ca într-o mai borgeseană poveste a lui Ulysse – e încă la periferia normelor prezente ale comunicării literare. Suprafaţa textului de proză antejunimistă mişună de „semne ale lui «eu»" – reprezentând „instanţa naratorului, atitudinea lui, cunoaşterea altor lumi decât cea narată sau interpretarea evenimentelor relatate şi evaluarea importanţei lor" (Prince 1982: 10) şi de „semne ale lui «tu»", deja evocate anterior. Cele două tipuri de indici pragmatici sunt corelative, după cum notează şi autorul citat, implicându-se reciproc: „orice «eu» care desemnează un narator implică un naratar" şi viceversa (*idem*: 17, 7-8). Există însă, în această corelaţie, o inevitabilă disimetrie, pe care proza paşoptistă şi postpaşoptistă o pune evident în lumină. În spatele „semnelor lui «eu»" se află o voinţă concretă, controlată de către cel care le manevrează. Fie în etalarea autorităţii, fie, dimpotrivă, în afişarea servituţilor la care se obligă, ipocrit sau nu, faţă de partener, fie în sugerarea unei relaţii nediscriminatorii, eu-l narant îşi păstrează rezerva unui act decizional prealabil, luat în numele său.

Mă voi referi, în continuare, doar la cea de a doua categorie, la indicii pragmatici ai destinatarului, limitându-mă, aşa cum am anunţat deja, la ocurenţele explicite, pregnant textualizate. S-ar zice că rostul fundamental al „semnelor lui «tu»" este acela de a menţine contactul dintre partenerii de comunicare. Pentru aceasta însă mijloace mult mai simple, mai îndelung verificate, se pot dovedi mai eficiente. Este suficient, de pildă, să spui *acea* poveste

în stare să ţină auditoriul cu sufletul la gură spre a avea garanţia că nu-l vei pierde. Tranzactarea contactului în proza antejunimistă vădeşte, între articulaţiile modelului de comunicare literară pentru care am optat, cea mai largă dispersie funcţională. Proza vremii strigă „fii cu mine" pe toate vocile. Metafora călătoriei împreună şi cea a privirii împreună, cu un rol proeminent în definirea contractului de lectură propriu epocii, solicitudinea naratorului faţă de naratarul pe care „îl îndrumă" şi căruia „îi arată", paternalismul implicat în asumarea ipostazei de ghid, de călăuză, de către povestitor, veghea şi sprijinul permanent acordate lectorului de-a lungul periplului său, toate acestea converg în realizarea şi menţinerea unui contact strâns între agenţii de comunicare, între, în ultimă instanţă, autor şi cititor. Câtă vreme pentru Jakobson (1964: 91-92) contactul, în afara unor situaţii destul de „excentrice" – politeţe ritualizantă, imitaţiile păsărilor vorbitoare, limbajul copiilor –, părea să treacă mai curând drept o premiză a comunicării, funcţia fatică vizând stabilirea, menţinerea – verificarea dacă interlocutorul e „pe fir", dacă aude şi dacă ascultă – sau întreruperea acesteia, în extensia aplicativă pe care am dat-o în studiul de faţă schemei originare tranzactarea contactului tinde să acapareze o poziţie centrală. Diferenţa s-ar putea rezuma în următorii termeni: dacă pentru un model teoretic general, nespecific, contactul priveşte preocuparea partenerilor de a se asigura asupra funcţionării comunicării, în cazul de faţă îi revine menirea mult mai pretenţioasă de a controla dacă ea funcţionează *bine*. Acest „bine" poate fi privit ca ipostaziere a unei estetici a comunicării literare – desigur, cu caracter istoric. Probabil marca sa cea mai caracteristică, în perioada de care mă ocup, este tendinţa de apropiere a partenerilor. „Proxemica" discursului literar joacă un rol de primă mărime. Textualizările lectorului, absorbţia lui în discurs deconspiră una dintre strategiile predilecte ale epocii: apropierea prin apropriere.

Ar mai fi ceva de adăugat. Vorbind despre „lector" ca destinatar, e bine să păstrăm în minte că ne referim, de fapt, la *imagini* ale acestuia. Fie că aducem în centrul atenţiei cititorul real, pe cel implicit, pe cel vizat etc., ne putem orienta către imgini autonome pe de o parte – Cine este X? Cum este X? –, contextuale pe de cealaltă – Ce face sau poate face sau se aşteaptă să facă X în împrejurarea Y? O ipostază statică, sumativă, e dublată de o alta dinamică, prospectivă. Nu în ultimul rând, cele două tipuri de abordare îşi asociază două perspective diferite asupra textului literar: textul ca o configuraţie sau, după formularea celebră a lui Karlheinz Stierle, „textul ca acţiune" (*Text als Handlung*, 1975).

Materialul care ilustrează cooptarea cititorului în text, ca partener nemijlocit de comunicare, e abundent şi, în ciuda evidentelor tendinţe de clişeizare, destul de felurit, lăsându-se destul de greu ordonat într-o taxonomie riguroasă. Încă de la început, m-am confruntat cu următoarea dilemă: cu ce e preferabil să lucrez,

cu categorii morfologice sau funcţionale? Să plec de la suprafaţa lingvistică a textului sau de la finalitatea procedeelor folosite? Am optat, în cele din urmă, pentru prima variantă. Am operat cu două distincţii principale, una privind referinţa semnelor lui „tu", cealaltă modalităţile de textualizare: *cine* şi *cum*.

Destinatarul verbalizat în text poate fi unul generic – „cititorul", oricare ar fi acesta – sau particularizat în vreun fel anume, chiar singularizat, în cazul scrierilor de factură epistolară. Raţiunile „selectării" unui anume adresant sau tip de adresant, pentru întregul text sau pentru o porţiune de text, pot deriva din orientarea tematică – proza de călătorie, de exemplu, vizează cu prioritate turistul potenţial –, din preocupări de ordin persuasiv – ca de exemplu asigurarea, pe cât posibil, a unui consens de opinie între categorii diferite de cititori – sau pot implica mai complicate opţiuni stilistice şi componistice. Singularizarea destinatarului în formulă epistolară introduce o relaţie de comunicare „scenică". Cititorul se vede pus în poziţia unui intrus, „asistând" la un dialog care, aparent, îl ignoră. Complicarea schemei de comunicare poate genera o sumedenie de efecte aparte, atât punctuale cât şi pe ansamblul textului. O secţiune va fi rezervată deci ipostazierilor cititorului-destinatar. Fac abstracţie aici de naraţiunile de gradul doi, care reproduc spunerea unei povestiri – deşi acest procedeu e atât de convenţionalizat în epocă încât admite nu numai suprimarea tuturor mărcilor de comunicare orală autentică, ci chiar şi adresarea internă, frapant contradictorie, către „cititor", aşa cum se întâmplă, de pildă, în romanul lui Bujoreanu, *Mistere din Bucureşti*, alcătuit, formal, din trei istorisiri ale lui Ştefan Lungeanu către fratele său Matei, plus un intermezzo de viaţă rustică aparţinând planului-cadru.

Prezenţa cititorului-destinatar este semnalizată prin două tipuri de indici, substantivali şi pronominali – incluzând în ultima categorie, firește, şi persoana verbului. „Jocurile nominale" se centrează fie pe vocative specifice – „cititorule", „iubiţi lectori" etc. – fie pe ocurenţe ale numelui care atribuie „cititorului" nu numai o funcţie sintactică, îndeobşte de subiect sau de complement, ci şi un rol propriu de acţiune, o postură de „agent", de „pacient" sau de „beneficiar" în comunicarea literară.

Interpelările în vocativ pe de o parte, adresările indirecte pe de cealaltă, constituie secvenţe minimale, puse, de regulă, în subordinea unei directive auctoriale. Ele transmit îndemnuri explicite sau subînţelese: „aminteşte-ţi", „observă", „bagă de seamă", „ia atitudine", „reflectează..." Astfel de atenţionări sunt susceptibile de expansiuni în care cititorul devine „personaj" al unei trame secunde, cea a comunicării literare, erou epic, care săvârşeşte actul lecturii, sau dramatic, care intră în dialoguri imaginare cu povestitorul.

6.3.1. Porunci şi ploconeli

Forma cea mai simplă de angrenare a cititorului în discurs este cea a interpelărilor. Adresări pasagere în vocativ, acestea îndeplinesc prioritar o funcţie fatică, în sens jakobsonean. Ele reamintesc cititorului periodic că e cititor, că citeşte şi că altcineva – autorul – e conştient şi se preocupă de acest lucru. Lipsite de posibilitatea de *feed-back* şi, ca atare, neputând controla *de facto* funcţionarea în continuare a comunicării, interpelările capătă semnificaţia unor gesturi de curtoazie, în care precumpănesc strategiile politeţii pozitive (Ionescu Ruxăndoiu 1991 : 20-23), de diminuare a distanţei impuse între partenerii la comunicare de regimul scriptural al acesteia, de asimetria rolurilor asumate.

În chip previzibil, interpelările apar cu precădere în puncte reliefate ale textului, precum *incipit*-uri sau finaluri, dar şi în interior, în preajma liniilor de demarcaţie structurală fie în derularea pas cu pas a secvenţelor – ca, de pildă, trecerea de la preambul la istorisirea propriu-zisă – fie în parcursuri deviante, perturbate de anacronii sau de interpolări digresive. Le-am putea compara, sub aspect funcţional, cu formulele iniţiale, finale şi mediane din basm, menirea lor fiind, nu în ultimul rând, aceea de a regla „intrările" şi „ieşirile" în şi din tipul de comunicare propus şi de a păstra contactul pe lungimea de undă a emisiei. Comparaţia e justificată şi de standardizarea pronunţată a formulelor adresative, având în spate o lungă tradiţie retorizantă, a invocaţiei către cititor, ce poate fi urmărită până în proza narativă a Renaşterii (Mancaş 1983 : 94). Cu toate acestea, acomodându-se unui spectru larg de varietăţi textuale, de la tableta jurnalistică la roman, varietăţi ce au ele însele rigori componistice mai laxe decât cele ale basmului, interpelările – ca şi celelalte simulacre ale comunicării faţă în faţă – sunt mult mai flexibile, mai disponibile pentru nuanţări stilistice şi sincretism funcţional. „Basnele" moderne nu mai au puritatea formelor arhetipale de comunicare.

Adesea, interpelările în poziţie iniţială însoţesc declaraţii auctoriale de intenţie, funcţionând ca preveniri ale cititorului în legătură cu ceea ce va urma. Eventual, acestea sunt cuplate cu dezminţirea unor presupuse false aşteptări. Titlul lung şi pedant *Cele dinîntru judecate după cele din afară* anticipează un expozeu fiziognomist, dintre cele frecvent întâlnite în jurnalistica vremii. „Nu vă speriaţi, cititori, pentru că n-am de gând să vă fac o disertaţie asupra artei fiziognomice; cugetul meu e curat, să vă arăt câteva semne după care caricaturiştii au învăţat de a lucra" (III, 1975 : 56) – îşi începe Heliade textul. Avertismentul, în ton colocvial, dublat de ironie, serveşte la reaşezarea nivelurilor între partenerii de comunicare în raport cu convenţiile „academice" ale genului. Acelaşi Heliade punctează cu un vocativ trecerea de la prezentarea

expozitivă a temei *Dreapta şi stânga* la povestirea unei întâmplări pilduitoare: „Îmi aduc aminte de o istorioară ce am a vă spune, cititori, şi despre care vă rog a-mi da voie a v-o nara în limbagiul personagiului despre care vă voi vorbi, sau în limbagiul acelei epohe" (*idem*: 252).

Simetric, interpelările îşi găsesc la fel de bine locul în explicitările concluzive: „Prin urmare, vedeţi, cititorii mei..." – încheie Heliade preambulul articolului *Brebenei*, în care susţine şi exemplifică ideea că pentru români cuvântul „ţigan" desemnează o categorie caracterologică, nu etnică: „românii nu califică atât cu numele acesta o stirpe oarecare, ci pe oamenii nemiruiţi şi neduşi la biserică" (221). Întărirea articulaţiilor textuale, îngroşarea „ligaturilor" are drept finalitate înlesnirea muncii cititorului, scutit de inferenţe pe cont propriu, dar şi exhibarea unei depline transparenţe, a unui *fair play* auctorial în care Heliade obişnuieşte să pună multă emfază, arborând postura insului dintr-o bucată, care spune lucrurilor verde pe nume şi n-are nimic de ascuns. „Ci să începem odată istoria noastră" – îndeamnă imediat autorul. În poziţie concluzivă, interpelarea vine uneori să reconfirme pactul de bună credinţă cu cititorul. „...şi dacă nu îţi va plăcea, scumpul meu cititor, atunci se împlineşte ceea ce am şi dorit" – închide tot Heliade (124) o destul de lungă paranteză edificatoare legată de motivul pentru care a ales să ilustreze la un moment dat *Fiziologia poetului*, reprodusă după Sylvius (Edmond Texier) „în traducţie liberă, sau mai mult în imitaţie" (118), printr-o serie de versuri groteşti fabricate *ad-hoc*.

Tot un interstiţiu al textului, demn de a fi cimentat cu un pic de vocativ, este şi eludarea unui subiect prin simplă enunţare. Citim în aceeaşi fiziologie adaptată: „Îndată apoi vine poetul biblic. De felul acesta iar nu avem deloc, ca unii ce ne lipsesc de toate. Îmi venise mie odată în minte să mă pui pe Biblie şi să fac, să fac la versuri; ai scăpat însă, cititorule, de mine, până când vei cădea pe mâna altuia" (140).

De bună seamă, vocativele îşi găsesc cel mai firesc locul alături de ziceri directive, ca cele care exprimă un îndemn sau o povaţă. „Înturnaţi-vă ca dânsul, cetitorilor mei, şi voi câţi ca el v-aţi rătăcit" – punctează decisiv Asachi sensul pilduitor al parabolei păcătosului care se căieşte (II, 1981: 540). Interpelările finale acoperă un portativ larg de tonalităţi, de la austeritatea omiletică a lui Asachi la patetismul ultimelor rânduri de roman sentimental. „Cititorule, dacă odată vântul soartei te va împinge pe ţărmul Cretei, cugetă la Fulga. El era sufletul cel mai bun. Îngenunche şi roagă-te pentru dânsul. O rugă în limba părinţilor săi, îi va consola umbra care pluteşte încă, străină şi tristă, în valea unde albesc oasele lui" (Grandea 1975: 182). Oricât de diferite ar părea somaţia de a literaliza textul ca normă de comportament pe de o parte, de a-l prelungi într-un scenariu ipotetic, simbolic, pe de alta, ambele versiuni au în comun prescrierea reacţiei adecvate a cititorului, fie aceasta tragere de

învăţăminte sau trăire compasională. Interpelările sunt aditive care accentuează pedagogia internă a textului, consolidându-l totodată tipologic.

Apelativele aduc în scrisul vremii variaţiuni expresive ale curtoaziei: „cititorule şi respectabile public", „bun şi onorabil public" (Russo 1970: 302, 334), „vezi, amabile lectore" (*Catasthul...* 1986: 58), „iertaţi, buni cititori" (Radu Ionescu 1974: 330), „iubiţilor mei cititori", „înalto nobleţă şi respectabile public" (Kogălniceanu, I, 1974: 92, 53) – întărite, nu o dată, prin umilităţi ipocrite: „Pardon, pardon, iartă-mă". Pentru Kogălniceanu temenelele dinaintea lectorului disimulează ironic refuzul intrării în rol: „Înainte de a-ţi face naraţia amorului meu, nu este însă bine să urmez modii şi să încep prin clasificaţia cunoştinţelor omeneşti, sau cel puţin prin cea mai mică definiţie a lumei sau a micului nostru glob, care păşeşte împregiurul centrului său de atracţie?" (*idem*: 53). Interpelările atrag atenţia, cum era de aşteptat, nu numai asupra structurii, ci şi asupra codurilor textuale folosite. Tânărul prozator ieşean joacă la zero, pontând deopotrivă pe roşu şi pe negru, pe uzanţele de scriitură şi pe discreditarea lor ironică. Rezultatul e însă, paradoxal, dublarea câştigului: un moralist serios face haz de moralism. *Iluzii pierdute* debutează, într-adevăr, printr-o cascadă de digresiuni pe teme generale – despre pruderie, femeie, patriotism, amor... Contrar însă uzanţelor de „pedanterie începătorială", ele simulează dezordinea unei gândiri rebele, incapabile să-şi pună la punct strategia.

La Alecu Russo, interpelările – concluzive – capătă amploarea unor puseuri oratorice *hors du texte*. *Topos*-ul modestiei sprijină poanta finală, prezentând scrierea ca rod al întâmplării – „soarta" e cea care „îşi dă osteneala" de a preschimba amintirile în „obiect de publicare" (1970: 302). Autorul, colportor al poveştii despre diavol, potop şi Piatra-Teiului, se leapădă de creaţia proprie, încredinţând-o cititorului: „...declar, părăsind orice amor propriu, că mă dau frumuşel deoparte şi las pe Diavol să se descurce cu dumneavostră cum o putea. Treaba lui ş-a dumneavoastră. – Am zis" (*idem*). O *coda* interpelativă încă şi mai proeminentă încheie *Iaşii şi locuitorii lui în 1840*, alcătuind un breviar de instrucţiuni de folosire adecvată a textului: „... pătrunde-te de axioma aceea a înţeleptului: că cel care poate să audă adevărul fără să se supere a şi pornit pe drumul înţelepciunii"; „dacă judeci, fii drept şi aminteşte-ţi că în proces vei fi şi împricinat şi judecător şi că, oricare ţi-ar fi hotărârea, efectul se va răsfrânge tot asupra ta" (334-335). Sunt cuvinte pline de miez, de o neliniştitoare actualitate. Ar mai fi de adăugat că ponderea lor devine cu atât mai substanţială, cu cât Alecu Russo în general evită, pe parcursul scrierii, indicaţiile apăsate pentru situarea „corectă" a cititorului. Dacă apare destul de evident că asemenea scrieri cu caracter predominant conjunctural nu ambiţionează să provoace cititorul la relectură, ele iau totuşi adesea în calcul producerea unui efect de reverberaţie. Finalul „fiziologiei" ieşene a lui Alecu Russo ţinteşte să-şi pună

cititorul pe gânduri, să-l facă să revină asupra celor prezentate, dacă nu *ad litteram*, măcar într-un răgaz de reflecţie.

De regulă, ecoul scontat se conjugă cu promisiunea unei reluări ulterioare, din alt unghi, a temei tratate: „ţi făgăduiesc şi contrastul tău, în curând" (*idem*) sau „Până aici; la anul, cu darul şi învoirea cerescului împărat, dacă vom trăi, vom arăta mai departe odiseea provincialului nostru" (Kogălniceanu, I, 1974: 74). Posibila continuare poate să antreneze o schimbare radicală de perspectivă sau chiar un virtual transfer auctorial, în drept la replică: „Mă grăbesc însă a sfârşi acest tablou, de frică ca nu vrun provinţial om de duh (pentru că nu sunt toţi ca originalul ce ţi l-am arătat) să se apuce a ne zugrăvi şi pre noi locuitorii din capitalie cu toate metehnele şi ticăloşiile noastre" (Negruzzi, I, 1974: 245). Replica va veni – chiar dacă la un intermediar, la textul lui Kogălniceanu pe aceeaşi temă – punând *Provincialii şi ieşenii* faţă în faţă şi îndemnând „ca cetitorul să judice fără părtinire care de care pot râde cu deadinsul" (Ralet 1979: 250).

Apariţia interpelărilor în special în „puncte tari" ale textului – deschideri, închideri, zone de sutură – le conferă o proeminenţă de care acestea profită în dublu sens. Pe de o parte, ele semnalizează modalităţile optimale de pliere pe text, dirijând parcursul cititorilor dinspre agenţi înspre instanţe, dinspre persoane înspre roluri ale comunicării. Pe de altă parte, prin gama de variaţii stilistice, cel mai adesea umoristice, ironice, în orice caz ostentat „spirituale", personalizate, interpelările par să sugereze înnodarea unei afinităţi, realizarea unei apropieri între autor şi cititor *dincolo de text*. Negocierea relaţiei autor-cititor nu se face, în acest sens, prin intermediul textului, ci asupra acestuia, ca virtual bun comun al amândurora. Nu are aşadar de ce să mire că interpelările marchează deopotrivă pasaje cu vădit caracter parantetic, ieşiri intermitente din linia discursului, asemeni aparté-urilor teatrale. În această ipostază, ele se cuplează firesc cu comentariile generalizante, mizând pe un repertoar împărtăşit al experienţei lumeşti sau livreşti. Expunându-şi planurile de seducţie a duducăi Mamuca, Toderiţă face recurs – în practica amoroasă ca şi în cea literară – la „o observaţiune filozofică foarte veche" privitoare la „patima femeilor pentru extremităţile bărbăteşti". Scurta dizertaţie se încheie cu o trecere în registru dialogic: „Voeşti oare, cititorule, ca să te iubească sexul, sau, cum ar zice d-l Cipar, sepsul frumos? o voeşti?". Urmează inevitabila rezolvare a dilemei atât de nedilematice: „fii totdeauna *prea : prea* în dreapta, *prea* în stânga" ş.a.m.d. (Hasdeu, I, 1937: 113-114).

Alături de numeroasele interpelări în vocativ, eticheta verbală a cititorului-destinatar e inserată în proza antejunimistă, la fel de frecvent, în forme cazuale „pline" din punct de vedere sintactic: „cetitorii binevoiască...", „să introducem pe lector...", „a esplica lectorilor..." etc. Asemenea formulări sunt

foarte apropiate, atât ca ton cât şi ca finalitate, de cele exemplificate anterior. Ca adresări indirecte, ele întăresc deopotrivă componenta fatică a textelor. Pe de altă parte însă, nominalizările substituibile prin persoana a treia adaugă, în comparaţie cu vocativele echivalente persoanei a doua, o notă de deferenţă, un aer mai protocolar, de conformare mai rigidă la convenţiile de repartizare a rolurilor de comunicare. Adresările indirecte iau cititorul ca subiect de drept al actului receptării. Persoana abstractă prevalează asupra insului concret şi capricios. Disciplina tranzacţională dublează spontaneitatea nevoii de contact. Chiar dacă nu mi-a stat în putinţă să fac un calcul statistic riguros, distribuţia interpelărilor şi a adresărilor indirecte pare să stea în relaţie cu lungimea şi cu tipologia textelor. Cele dintâi sunt mai frecvente în proza scurtă, în special jurnalistică, marcat expozitivă, cele din urmă sunt caracteristice în special pentru discursul romanesc, unde simulacrul comunicării faţă în faţă necesită o manevrare mai precaută, mai discretă. Prescripţiile de gen transpun autorul de romane şi, odată cu acesta, naratorul, în postura de „scriptor", chiar dacă derogările nu lipsesc, prelungind linia nuvelisticii povestaşe, a relatării personale sau de colportaj. Recursul la povestirea în ramă, la care m-am referit în mai multe rânduri, pare să reprezinte, adesea sub forme hibride, o tentativă de conciliere a celor două scheme de comunicare narativă.

Ca şi interpelările, adresările indirecte marchează adesea enunţuri performative: mai rar directive, menite să-l facă pe adresant să acţioneze într-un anume fel, mult mai adesea expresive, exprimând starea psihologică a locutorului, sau comisive, prin care acesta se angajează la îndeplinirea unei acţiuni.

Adresările indirecte reprezintă forma predilectă de verbalizare a ploconelilor în faţa cititoruluui. Naratorul obişnuieşte să ceară scuze pentru ceea ce consideră a fi abateri de la îndatoririle sale. Între acestea, la loc de frunte se află cerinţa de a ţine firul naraţiunii. Digresiunile sunt autocenzurate ca „abateri" de la presupuse norme de conduită verbală. Kogălniceanu în special joacă rolul păcătosului veşnic pocăit, ce calcă în permanenţă alături de drum, luându-şi apoi seama şi făcând *mea culpa*: „Cetitorul binevoiască a-mi ierta acest digresis", „Cetitorii mei binevoiască a-mi ierta acest speach" (1974: 92, 102). Uneori scuzele sunt cerute anticipat: „Fie-mi iertat aici o mică digresis" (*idem*: 100).

Dacă temenelele lui Kogălniceanu au o ostentaţie histrionică, răsucind gestul supunerii într-un semn al libertăţii lăuntrice, imune faţă de asaltul convenienţelor, alţi prozatori din epocă iau ritualul politeţii mai în serios. La urma urmei, digresiunea *este* o impoliteţe, afişând privilegiul povestitorului de a face uz în mod discreţionar de discursul său. În conversaţia autentică, regulile bunei cuviinţe spun că nu e frumos să monopolizezi cuvântul. Digresiunea poate merge astfel în răspăr faţă de presupusul „egalitarism" al formulei de comunicare adoptate, în care emiţător şi receptor „împart" un bun comun, anume

subiectul tratat. Ieşirea din sau tergiversarea intrării în subiect antrenează dezechilibrul balanţei de drepturi şi îndatoriri. „Cerem iertare cetitorilor noştri pentru că i-am ocupat atâta timp de Don Juan, fără a ne gândi numaidecât a-i prezenta eroii noştri, şi recunoaştem dreapta curiozitate ca să afle cine sunt, ce fac şi ce devin" (Radu Ionescu 1974 : 333). Digresiunea începătoare atrage însă după sine nevoia de comentarii justificative care amână, o dată în plus, purcederea la povestit: „razele" livreşti ale amorului *a la* Don Juan întăresc „umbrele" omonimilor de Dâmboviţa (*idem*). Totodată, *écart*-ul în raport cu o presupusă normă de adecvare stilistică certifică oportunitatea unor scuze suplimentare: „Cerem asemenea iertare cetitorilor noştri pentru forma ce am dat stilului acestui capitul, o formă atât de mult depărtată de simplitatea unei povestiri" (334). „Dreptatea" recunoscută şi făcută cititorului, apelul la „indulginţă" şi smereniile „muzei timide" (*idem*) păstrează totuşi, chiar şi acolo unde ironia lipseşte, inflexiuni ipocrite. Curtoazia lasă să se străvadă o imagine nu tocmai flatantă a adresantului, leneş, uituc şi cam neghiob.

„Efortul nostru mai mare, pentru al dumneavoastră mai mic" – povestitorul vremii anticipează sloganul publicitar. Grija pentru evitarea solicitărilor excesive e mărturisită frecvent: „Pentru a nu obosi pe lector, vor afla în puţine cuvinte că..." (Bujoreanu 1984 : 48); „...credem că am comite o crimă istorică, fără alt scop decât a obosi pacienţa lectorilor noştri" (Filimon, I, 1975 : 173). Economia textuală este tratată după principii ergonomice expuse la vedere.

Adesea adresările indirecte solicită recursul la memorie, făcând astfel mai evidentă înnodarea faptelor, a episoadelor. Veleli îi cere la un moment dat lui Alexandru Iliaş să semneze o scrisoare prin care să poruncească prinderea lui Vasile Lupu. Domnitorul iscăleşte fără ca măcar să citească. Misiva, adresată soţiei lui Lupu, era în fapt un instrument de şantaj asupra femeii, în beneficiul boierului intrigant. Interceptând mesajul, Vasile Lupu îi cere mai târziu lămuriri „asupra scrisorei aceleia pe care cetitorul sper că-şi aminteşte cu ce chip fu iscălită de Iliaş" (Urechiă 1976 : 118). Înnodarea epicului prin revigorarea memoriei cititorului are de acoperit nu numai distanţele din spaţiul discursului, ci şi pe cele ale istoriei narate. În scena finală, la mănăstire, a romanului lui Urechiă, îl regăsim pe „ţiganul Gurdă, carele numai cât leşinase la Curtea domnească, unde cetitorul îşi aminteşte, poate, că l-am lăsat" (*idem* : 134). Din Gurdă, un fel de „cetăţean turmentat" în istoria de mărire şi amor a lui Urechiă, mai rămăsese, în scena la care se face trimitere, doar un „cadavru" prăvălit pe podeaua Curţii domneşti, spre regretul lui Vasile Lupu, care vedea pierind singurul martor al onoarei soţiei sale (128). O „reparaţie" se găseşte însă, dacă o cer interesele deznodământului... La rigoare, contracararea amneziilor lectoriale poate căpăta forme imperative: „Să-şi amintească cetitorul de ziua aceea în care...". Somaţia e completată de explicaţii privind randamentul traficului de

informaţii: „Atuncea nu era nevoie ca acum să ştie cetitorul meu că Lupu..." (111). Tehnica suspansului merge mână în mână cu protecţia consumatorului. La fel, asigurările asupra corectei identificări – „cetitorul cunoaşte, poate, pe această jupânească de nevastă lui Lupu" (111) – sau interpretări: „Scopul pentru care el ar fi poftit aceasta, cetitorul cred că l-a înţeles acum din convorbirea lor"; sau: „Orzescu, precum s-au convins cititorii noştri, nu era dintre cei inteligenţi" (Grandea 1975: 148).

„Acum" e o vocabulă proeminentă în discursul narativ al vremii. Ea nu reprezintă doar, precum am mai văzut, o ucronie în planul timpului povestit, ci şi o tentativă de sincronie în timpul povestirii. Împreună sau în alternanţă cu persoana întâi plural desemnând fie auctorialitatea, fie concernul narator-naratar, locul cel mai nimerit pentru adresările indirecte se arată a fi comentariile metanarative. Proza vremii ambiţionează să funcţioneze nu numai faţă în faţă, ci şi „pe faţă", astfel încât cititorul să ştie în fiecare moment ce se execută şi, la nevoie, să se conformeze. „Acum trebuie să introducem pe lector în casa..." (Bujoreanu 1984: 398). „Eu" şi „tu" pot exista doar „acum", în progresia nemijlocită a discursului, în raport cu ce *abia* s-a încheiat şi, mai ales, cu ceea ce *tocmai* urmează. „În urma acestei scurte descrieri este de crezut că lectorul a putut dobândi o mică idee..." (Bujoreanu 1984: 370); sau: „Acum ne vom mărgini a face câteva observări generale spre a introduce pe cetitori în istoria ce vom descrie" (Radu Ionescu 1974: 336). Un perfect simplu poate marca depăşirea pragului dintre descriere şi naraţiune, dintre „tristul cadru ce puserăm înaintea lectorilor noştri" (Filimon, II, 1978: 192) şi evenimentele ce urmează să-l anime. Un conjunctiv auctorial desemnează schimbarea de rută: „dar să ne oprim aici şi să arătăm lectorilor noştri..." (*idem*: 213). În măsura în care constituie un indicator al înaintării discursului, „acum" este, de fapt, un cronotop al comunicării, indicând cititorului poziţia sa în raport cu reperele componistice; un ghid al drumeţiei în doi. De îndată ce barierele ficţiunii, sau măcar ale reprezentării, sunt suspendate, ucronia şi sincronia interferează, se suprapun, se confundă: „Acum lectorii noştri pot intra în galeria de la Belvedere, ori prin uliţa Rennweg, sau prin grădină; noi însă suntem de părere a-i introduce prin grădină..." (tot Filimon, *Escursiuni...*, I, 1975: 84).

Nicolae Filimon este, de altminteri, prozatorul ce pare să folosească cu cea mai mare largheţe adresările indirecte, în jurnalul de călătorie, în roman, în nuvelistica romanţioasă sau în cea de moravuri contemporane, împingând manierele auctoriale la manierism. Pletora de adresări indirecte acoperă, la Filimon, întreaga gamă de varietăţi funcţionale. Mă mărginesc la o serie de exemplificări, mostrele fiind, cred, suficient de grăitoare ca să mai aibă nevoie de vreun comentariu. Varianta contractualistă: „Credem de datoria noastră indispensabilă a pregăti pe lectorii noştri..."; „Până a nu începe povestirea

tristelor întâmplări ale eroului acestei nuvele, credem de datoria noastră indispensabilă a esplica lectorilor noştri...". Versiunea prevenitoare: „Până ce Păturică va găsi pe căpitan Urdăreanul, noi vom atrage băgarea de seamă a lectorilor noştri...". Anamneză: „...cearta (...) pe care credem că n-a uitat-o lectorii noştri"; „...credem că lectorii noştri n-a uitat secreta întrevorbire...". Amfitrionaj: „...să facem cunoscut lectorilor noştri pe postelnicul Andronache Tuzluc"; „...şi pe când el îşi va ameţi capul cu tainele şi utopiele nerealizabile ale pedanţilor germani, noi vom pune pe frumoasa Elena în relaţiune cu lectorii noştri". Iniţiere: „...să dăm cititorilor noştri o idee repede despre locul unde se afla palatul domnesc"; „...să dăm cititorilor noştri o idee despre cocheta şi ambiţioasa greacă". Justificări: „Ne servirăm de această istorie, ca să arătăm lectorilor noştri...". Confirmări mnemotehnice, urmate de regulă de reînnoite stipulaţii contractualiste: „Lectorii noştri cunosc foarte bine agitaţiunea în care am lăsat pe Păturică (...). Este datoria noastră acum să le spunem mijloacele întrebuinţate de dânsul..."; „Lectorii noştri cunosc planul lui Păturică şi al Duducăi. (...) Este dar de datoria noastră a da aici câteva probe despre vicleniile acestor doi şireţi". Precizări ergonomice: „...lectorii mei pot înţelege foarte lesne că..."; „Să părăsim partea de sus a caselor postelnicului, căci nu mai are nici un interes pentru lectorii noştri..." (pentru conformitate: Filimon, I, 1975: 11, 77, 103, 173, 196, 299; II, 1978: 19, 24, 34, 38, 41, 90, 106, 130, 140, 192, 200, 213). Poziţia privilegiată este, de bună seamă, cea a începuturilor de capitole, în care, potrivit uzanţelor foiletonistice, o atenţie aparte trebuie acordată reconsolidării structurilor epice în memoria şi în atenţia cititorului, pe de o parte, reînnodării relaţiei cu locutorul, pe de cealaltă.

Chiar şi acolo unde adresările indirecte apar numai sporadic, poziţionarea lor reliefată şi aplombul cu care sunt mânuite lasă să se înţeleagă că nu avem de a face doar cu întorsături accidentale ale frazei narative. Romanul anonim *Aglaia* debutează *in medias res*, în plină desfăşurare epică. Demarajul abrupt necesită, în deschiderea *Capului II*, reveniri explicative privitoare la premisele acţiunii romanului. Atari explicaţii iau forma solemnă a unui pact încheiat după toate regulile formale şi cu toate precauţiile materiale. „Pentru a înainti istoria aceasta ş'a urma după eroii noştri, trebuie, pentru lămurirea viitoarelor facturi, a ne întoarce pentru puţin timp înapoi. Aceasta noi o facem ca, pe de o parte, cetitorii să aibă [în]deplină idei[e] despre haracterele persoanelor ce ne străduim a le descri, iar, pe de alta, ca istoria aceasta ce va purta poate nume de roman în deplin să răspundă precum numelui său, aşijderea şi aşteptărilor cetitorilor. Aşa dar, întorcându-ne pentru puţin timp înapoi şi ridicând perdeaua trecutului, a eroilor noştri, noi, totodată, găsim de datoria noastră a stărui, ca cetitorilor noştri să nu le fie urât" (*Aglaia* 1996: 8). În doar două fraze, scriitorul necunoscut pune adresările indirecte în slujba trasării unui program

detaliat de colaborare cu cititorul, în care figurează asumarea explicită a îndatoririlor narative, semnalarea disparităţilor dintre povestire şi cele povestite, în speţă a discroniilor, managementul informaţiei, respectarea regulilor de gen şi a aşteptărilor subsecvente, respectarea principiilor ergonomice.

6.3.2. Un scenariu paralel

Scuze, promisiuni, angajamente, propuneri, preveniri, justificări, explicaţii, rugăminţi, solicitări, atenţionări şi aşa mai departe formează armătura contractului de lectură la care cititorul este chemat – *expresis verbis* – să adere. În ciuda varietăţii de gen, tematice şi stilistice, a textelor în proză din perioada de care mă ocup, stipulaţiile fundamentale ale acestui acord sunt, în linii mari, aceleaşi. Ele implică un sistem distributiv de „competenţe" pe de o parte, de „drepturi" şi „îndatoriri" pe de cealaltă, ale cărui disparităţi se încearcă a fi nivelate prin strategii ale politeţii. Tendinţa de a aduce această bază contractualistă în text, de a o conştientiza, raţionaliza şi expune ca atare, are, desigur, de a face cu contextul socio-cultural al epocii, cu statutul deosebit de precar şi de incert al relaţiei dintre scriitor şi public.

Această reţea ilocuţionară tinde adesea să se autonomizeze ca „punere în poveste" sau „în scenă" a însuşi actului de comunicare. Interpelările şi adresările indirecte trimit de regulă la o relaţie de comunicare derizabilă, asupra căreia partenerii caută să se pună de acord: scriitorul propune, cititorul dispune. Aceleaşi strategii pragmatice par însă să implice adesea o schimbare de vector, astfel încât cititorului să îi revină iniţiativa. Semnele lui „tu" sau ale lui „eu" instituie, astfel, un scenariu paralel comunicării propriu-zise, o punere a acesteia într-o tramă secundă, ca subiect epic sau dramatic. Relaţia dintre conlocutori este de această dată *reprezentată*. De la proiect se trece la construcţia imaginativă a actului împlinit. „Dar văd că cetitorii mei se oţărăsc" (Kogălniceanu, I, 1974: 54).

Trama secundă a epicizării sau a dramatizării componentelor pragmatice derivă din supoziţiile pe care scriitorul le face privind felul în care va reacţiona, în cutare loc, la cutare aspect, publicul său. Reprezentarea acestor reacţii presupuse serveşte, după caz, fie spre a confirma satisfacerea lor fie, dimpotrivă, spre a fi deturnate. Avem de a face, în prima situaţie, cu un gen de narator care vrea să îşi pună în lumină caracterul prevenitor. În mod curent astfel de ieşiri în întîmpinare sunt însoţite de modalizatori, ai dubitaţiei dar şi ai certitudinii.

„Ce putem zice despre societatea noastră? Cari sunt ideile, pasiunile şi simtimentele cari mişcă şi caracterizează deosebitele sale vîrste? Iată ceea ce cu nerăbdare aşteaptă să afle cetitorii noştri..." (Radu Ionescu 1974: 336). Prefigurarea aşteptărilor lectorului e luată de autor cu titlu de mandat imperativ.

Nerespectarea lui obligă la justificări amănunţite. Radu Ionescu invocă, drept motive pentru care ar fi renunţat la analiza dorită a societăţii româneşti, constrângerile de gen – „romanţ" iar nu „disertaţiune de critică morală" –, prudenţa auctorială în privinţa rostirii unor adevăruri supărătoare, în fine, neputinţa scriitorului de a se achita de îndatorire cum se cuvine – „sub o formă plăcută şi atrăgătoare". Autorul şi-a dat întreaga strădanie, trudind nopţi de-a rândul şi ştergând fiecare rând scris. „Puţini poate vor voi să ne creadă..." (*idem*).

Ergonomia textuală de care pomeneam mai înainte se orientează, în proza mijlocului de veac trecut, după doi parametri de bază. Unul îndeamnă povestitorul la reţinere, celălalt, dimpotrivă, la acţiune. Lenea cititorului pe de o parte, curiozitatea acestuia pe de cealaltă, sunt reperele în funcţie de care povestitorul alege ce să omită şi ce să spună. Un prozator care se respectă nu lasă în suspensie curiozitatea cititorilor săi. Un prozator care îşi respectă interlocutorul nu uită să informeze asupra îndeplinirii misiunii ce-i revine. Capriciile curiozităţii pot fi reconvertite într-un bun antidot pentru lene. Descriindu-l pe Zimbolici, protagonistul nuvelei *Au mai păţit-o şi alţii*, Negruzzi remarcă: „Poate că cetitorii noştri vor să ştie (...) ce făcu el patruzeci de ani şi se trezi aşa târziu să se însoare?" (I, 1974: 48). Paranteza pe care am extras-o din citatul de mai sus – „pentru că se găsesc oameni curiozi ce vor să le ştie pe toate" – previne, prin nota de maliţie, asupra modului de a stiliza, decorativ, gestica solicitudinii. În fapt, invocând neastâmpărul lectorului, Negruzzi învăluie o altă „paranteză", cea a paragrafului anterior. Abia introdus protagonistul în scenă, după divagaţiile începătoare de rigoare, abia anunţată, cu mare grabă, intriga nuvelei – „îi abătuse să se însoare" –, povestitorul deschidea o nouă acoladă, despre „acei oameni din norocire rari, adevăraţi cameleoni a societăţii, care-şi prifac sufletul şi portul după vreme şi împrejurări" (*idem*). Încă înainte de a ajunge personaj, Zimbolici devenea prototip. Cititorul merită o reparaţie, spre a face iertabilă culpa digresiunii.

Curiozitatea urcă şi coboară pe parcursul unei naraţiuni, schimbându-şi obiectul în funcţie de evoluţia acţiunii. Pentru prozatorii foiletonişti, reglarea tempoului pentru adaptarea la condiţiile lecturii întrerupte şi periodice devine un factor esenţial de menţinere a interesului cititorului. Dar şi textul scurt, nuvelistic, are o dinamică proprie, ţinând cont, întâi de toate, de precipitarea curiozităţii lectorului către final şi de măsura în care încheierea poate oferi o „rezolvare" mulţumitoare. Odată poanta nuvelei lui Negruzzi consumată, făcând să piară zâmbetul lui Zimbolici, deznodământul cade în incertitudine, regizată după formula cronicărească: „Spun că coconul Andronache s-a închis în cabinetul său, unde..." (53). Finalul cu uşile închise lasă soarta protagoniştilor în suspensie. E locul ideal pentru un *post-scriptum*: „Dacă cineva are curiozitate să afle ce s-a mai urmat după cele arătate mai sus...".

Reversul medaliei îl constituie semnalarea falselor aşteptări. „Acum îmi voi începe istoria, însă, iubitul meu cititor, eu cam ghicesc ca ce te gândeşti şi ce aştepţi de la mine să-ţi povestesc ; ma nu e aceea, căci eu voi să-ţi spui o novelă ce s-a întâmplat airea şi, cu o licenţă poetică, o strămut în Bucureşti" (*O preîmblare pe dealul Mitropoliei*, Heliade, III, 1975 : 89). Eventualele compensaţii pentru emanciparea povestitorului sunt binevenite : „Pentru ceea ce gândeai şi aşteptai, ţi-o voi spune altădată..." (*idem*).

În deschiderea unui text, dezminţirea falselor aşteptări ale cititorului serveşte deopotrivă formulării unor declaraţii de intenţie din partea autorului. Am citat deja un exemplu din Heliade, din preambulul colecţiei sale de crochiuri fiziognomiste *Cele dinîntru judicate după cele dinafară*. Odobescu foloseşte şi el procedeul, la începutul eseului *Câteva ore la Snagov*, prevenind asupra temei alese, ce nu are nimic de a face, cum ar putea crede cititorul, cu închisoarea Snagov, ci cu „antica mănăstire", vestigiu al trecutului, evocator de „fapte şi datine, dacă nu mai veselitoare, cel puţin mai strălucite şi mai măreţe decât furtişagurile arestanţilor" încarceraţi aici (II, 1967 : 191).

Aşteptările inadecvate decurg, nu o dată, din erori interpretative. Este iarăşi de datoria bunului povestaş să le pună în lumină şi să le corijeze – atunci când lucrul acesta nu lezează orgoliul cititorului. Codicilul preschimbă, pe cât se poate, dăscăleala într-o tehnică a surprizei. Când drama Elenei – cinste conjugală sau amor? – urcă tot mai alert spre un deznodământ fatal, mama eroinei preia rolul lui Dupin din faimoasa *Scrisoare furată* de Edgar Allan Poe şi descoperă soluţia pe care nimeni nu reuşise s-o vadă, fiind prea la vedere. „*«Pentru ce nu ceri divorsul ?..»*" – îi scrie grijulia mamă Elenei, înştiinţând-o totodată că soţul trăieşte cu o concubină, ceea ce justifică o dată în plus, moral cât şi, probabil, legal, despărţirea şi recăsătorirea cu alesul inimii. „Elena nu întârzie a răspunde. Negreşit vă închipuiţi că priimise bucuros propunerile maică-sei? vă înşelaţi ; iată ce răspunse : *«Mamă, Nu poci să fiu soţia lui Elescu, căci m-am dat acestui om ! ...»*" (Bolintineanu, V, 1984 : 303). Negreşit, cititorul îşi va fi făcut o imagine greşită despre eroina romanului – şi, deopotrivă, despre intriga acestuia. Moralitatea Elenei nu este una circumstanţială – maximul de fericire cu minimul de păcat. Bolintineanu aspiră la plăsmuirea unei drame de destin, în care întâmplările îşi pierd consistenţa. Ecuaţia e cea cunoscută : prea mult amor = prea puţină viaţă.

La capitolul corectură figurează, dimpreună cu îndreptarea erorilor de interpretare, cea a atitudinii neadecvate. Romanul sentimental, de exemplu, mizând pe empatie, va regiza în răstimpuri contracararea eventualelor distanţări critice ale lectorului. Estetica receptării dobândeşte dimensiuni etice, punând sub semnul carenţei morale răceala, indiferenţa lectorului. Reîntors în patrie, Fulga încearcă amărăciunea orfanului singur pe lume, pe care nimeni nu îl aşteaptă nicăieri. Povestitorul găseşte oportun să lanseze următoarea somaţie :

„Cititorule, nu da din umeri cu dispreţ, citind aceste rânduri; cugetă că ai sau vei avea copii cari poate vor rămânea orfani din leagăn..." – sumbru îndemn îi fură pana scriitorului! – „...şi vor rătăci în ţara lor, fără să afle o vatră şi o inimă în care să fie iubiţi, că vor pribegi..." ş.a.m.d., – „şi atunci copiii tăi vor suferi ceea ce acum nu crezi că suferă Fulga" (Grandea 1975: 153-154). Empatia alunecă în şantaj sentimental.

Trama secundă, a comunicării, poate fi transpusă în cheie dramatică, imaginând cititorul ca pe un partener de interacţiune verbală, de dialog. Cel mai la îndemână mijloc de a face o deschidere în această direcţie este întrebarea. Ea implică, prin însuşi actul formulării ei, solicitarea unui răspuns. În cazul comunicării beletristice, această solicitare capătă caracter de simulacru, ceea ce aminteşte îndeaproape de interogaţia retorică sau poetică, de venerabilă tradiţie. Asemănarea nu este doar accidentală, trădând, o dată în plus, deprinderile retorizante ale prozatorilor români antejunimişti. Nu poate fi însă trecut cu vederea faptul că valenţele „clasice" ale procedeului sunt modificate şi adaptate unor uzanţe şi finalităţi de comunicare diferite. Interogaţia retorică menţine discursul sub un regim „autoritar", în care locutorul, prin însăşi poziţia pe care o deţine, uzează de prerogativele suspendării dreptului la replică. Dramatizările interogative de care mă ocup au un impetus „democratic". Eficienţa procedeului derivă, de această dată, din modul în care el regizează ocuparea momentană, alternativă, a rolurilor în comunicare.

Întrebările presărate din loc în loc în scrierile în proză din perioada de care mă ocup, uneori cu o frecvenţă deloc neglijabilă, nu sunt în stare, fără doar şi poate, să mai atragă atenţia cititorului de azi. Trecând mai curând drept insignifiante ticuri de scriitură, drept simple automatisme ce înlesnesc fluxul grăbit al redactării, asemeni cuvintelor de umplutură ce servesc la întregirea schemei prozodice în poezie, ele nu pot aspira să figureze între puţinele elemente care mai pot dezmorţi lectorul actual din impresia de platitudine, de amorf, pe care i-o lasă bună parte din textele vremii de odinioară. Nu m-aş hazarda să ghicesc dacă astfel de întrebări vor fi funcţionat vreodată altminteri, dacă ele vor fi avut vreodată un relief mai pregnant în ochii cititorului, o pondere mai substanţială în orientarea lecturii. Scrutarea lor în detaliu are de ce să treacă drept o pedanterie filologică. Cum m-am mai expus până acum acestui risc, am să perseverez. Trag nădejde că păcatul îmi va fi pe jumătate iertat – nu doar ca unul deja mărturisit, ci şi scuzat, eventual, prin scopul urmărit.

Practica presărării textului cu întrebări are prea puţin de a face cu exploatarea „semnificaţiei" acestuia, cu atât mai puţin a valorii lui „artistice". Ele constituie mai degrabă o prezenţă difuză, menită să întreţină în act un anumit exerciţiu de comunicare. Variaţiunile abia perceptibile ale tehnicii interogaţiei pun însă în lumină următorul echivoc, demn de luat în seamă: cine întreabă şi cine (nu) răspunde?

Interogaţiile sunt o bună călăuză către codurile narative împletite în text. Favorizat este, de bună seamă, cel hermeneutic, prin însăşi natura interogaţiei, care trădează, în formele ei prototipice, o carenţă de informaţie, o nevoie de a afla. Amânarea dezvăluirii identităţii unui personaj se rezolvă printr-o somaţie interogativă. Direcţionarea este destul de limpede. Cititorul şi-a pierdut răbdarea. E timpul de a detensiona suspansul. „Cine e acesta? A! Dacă voiţi să ştiţi adevărul..." (Radu Ionescu 1974: 338).

Întrebările, ca şi adresările indirecte, reglează cursul acţiunii. Destinaţia proairetică e cât se poate de pregnant afirmată într-un titlu de capitol al romanului lui Grandea: *Ce a urmat ?* (1975: 151). Nu numai sincopele menite a spori suspansul sunt punctate cu întrebări, denotând nerăbdarea lectorului, ci şi, adesea, trecerile de la un fir narativ la altul. Două cuvinte pot fi de ajuns: „Dar Smaralda?". Povestirea trece de la capitularea Zoei, victimă a urzelilor, la jubilaţia Smaraldei, călău. Macazul comută între un capăt şi un început de linie: „«Acum este al meu!» strigă ea şi îndată scrise lui Fulga cele următoare:..." (*idem*: 150). Tot ca element structurant al epicului, întrebările pot mijloci trecerea de la detaliu la secvenţă narativă. Intuiţia unei curiozităţi marginale, de cititor cârcotaş, e luată ca pretext pentru dezvăluiri cruciale în înnodarea intrigii. Frumoasa şi sărmana „cantatriţă" care face chetă pentru recitalurile date în hotelul „New York" din Florenţa l-ar face pe lector să se intereseze de mărinimia povestitorului, aflat şi el printre clienţii obişnuiţi ai locului: „Mă veţi întreba poate care era darul ce-i dăruiam? Vă mărturisesc că oferta mea, care în primele zile era neînsemnătoare, creştea în proporţiune cu amorul meu: o iubeam" (Filimon, I, 1975: 225-226).

Cum stă însă în puterea naratorului să ducă privirea într-o zonă sau într-alta a evenimentelor, presupusa intervenţie interogativă a cititorului se justifică cel mai bine acolo unde a fost lăsată în suspensie o acţiune a cărei interferenţă cu cea în curs este aşteptată cu sufletul la gură. Exemplul clasic este acela al salvatorului care întârzie să apară. În vreme ce Elena îşi face „testamentul moral", hotărând să se dăruie lui Elescu, la moşie, în absenţa soţului, la Bucureşti se trag sfori, se spun vorbe înveninate şi se plănuie o descindere care să-i surprindă pe amanţi în flagrant. Maria, îndatorată Elenei, află de complot, şi se grăbeşte, împreună cu George, bărbatul ei, să-i pună în gardă pe îndrăgostiţi. Postelnicul, soţul, purcede la drum, şi nici urmă de prevenitori. „Unde era Maria şi bărbatul său ce plecaseră să vie a da de ştire Elenei despre ceea ce i se prepara?" (Bolintineanu, V, 1984: 266). E loc pentru o scurtă povestire interpolată, care îmbină utilul – creşterea tensiunii, punerea cititorului pe jar – cu şi mai utilul – indignarea acestuia faţă de strâmbătăţile societăţii româneşti. Dar, în fine, prin spângi, prin fum, biciuiţi, încarceraţi şi evadaţi, cei doi ajung să transmită mesajul salvator la timp. Şi unde poate fi mai pilduitoare o diatribă

socială decât acolo unde abuzurile, samavolniciile petrecute la tot pasul pot duce la pierzanie două suflete pure – încă şi de eroi principali?

Cum era Fulga ? – alt titlu de capitol (Grandea, 1975 : 119), alt cod narativ. Cât priveşte personajele, utilitatea interogaţiilor se vădeşte mai ales în transfocările de la perspectiva exterioară la explorarea vieţii lăuntrice. Este încă un mijloc de a menţine aceste două spaţii – exteriorul şi interiorul – „discrete", delimitate unul în raport cu celălalt, în contrast cu alunecările ce vor deveni ulterior formulă predilectă a prozei narative cu turnură psihologică. Acelaşi Grandea : „Zoe visa, mergând cu ochii plecaţi. Ce se petrecea în sufletul ei?" (*idem* : 90). Emiţătorul – indecidabil. Nedumeririle privind comportamentul protagoniştilor dau dreptul chiar şi acestora să-şi revendice cotă parte la formularea întrebărilor, dimpreună cu povestitorul şi adresantul său. „Dar pentru ce paşii lui se împleticeau? Pentru ce sudoarea îngheţată picura pe fruntea lui? Pentru ce, în loc d-a merge drept la casa ei, ocolea casele ca să lungească calea? Nici el nu ştia, dar se supunea unei presimţiri" (155). Suntem în proximitatea retorismului pur, cu tentă enigmistică. Fulga, reîntors din străinătate, merge sa revadă pe Zoe. Va avea o decepţie zdrobitoare (titlu de capitol : *A înnebunit !*, ceea ce nu e, totuşi, cazul în romanul sentimental ; înnebunesc credulii readuşi la realitate, ca Tuzluc, idealiştii căzuţi pradă mistificării întorc spatele lumii cu bună ştiinţă şi mor). Abia purces la drum, trăirile eroului nu-i mai aparţin. Întrebările ţintesc către Marele Regizor care, cuminte, va răspunde ceva mai încolo. Cea mai savuroasă interogaţie enigmistică e picurată însă la începutul romanului lui Grandea. Fulga, frisonat pentru întâiaşi dată de „voluptuoasele torturi ale amorului", iese din casă, la o rătăcire nocturnă, „doară va ieşi şi copila din inima lui". „Sări peste uluci în grădină, se strecură prin umbra pomilor, apoi îşi aruncă ochii spre fereastra... care?" (92-93).

Câteva ultime spicuiri de mostre interogative vizând codul referenţial. Întrebările formulate în acest registru au preponderent rostul punerii în acord a codului cititorului cu cel al autorului sau, eventual, al genului abordat. Atari intervenţii trădează teama de a nu lăsa impresia de neverosimil. Proza sentimentală, de exemplu, se construieşte după „reguli" proprii, mulţumind, pe de o parte, tânjirea cititorului după trăire intensă şi autonomă, riscând permanent, pe de alta, să intre în conflict cu vigilenţa bunului simţ. Prescripţia canonică „o privire – un amor" (ambele, evident, heterosexuale) permite o rapidă accelerare a povestirii spre tărâmul trepidaţiei pasionale, aşezând însă totodată tribulaţiile sufleteşti ulterioare ale eroilor pe o bază precară. Terenul necesită consolidări. „Ce voiţi? Era în anii când inima începe să şoptească preludele amorului..." (89). Nu mai e nici un dubiu de data aceasta cine pe cine întreabă. Chiar şi prozatori mai înclinaţi către (auto)cenzurări ironice fac recurs la cunoaşterea obştească, îmbunătăţită sau genuină. „Pentru ce astă fantezie?... Răspundă tot omul care cunoaşte începutul amorului" (*Margărita*, Alecsandri, IV, 1974 : 490).

O distribuţie inversă a rolurilor, însă la fel de clar marcată, găsim, de exemplu, la Hasdeu: „Bere? o băutură atât de germană şi atât de modernă în ţara noastră? bere în epoca lui Ştefan cel Mare?" (*Ursita*, 1994: 108). Se află aici în dispută neverosimilul istoric. „Ce anacronism! vor striga desigur lectorii, citind aceste rânduri." Competent, povestitorul remediază decalajul de cod cu speculaţii filologice şi documente probante.

Există scrieri ale vremii în care interogaţiile nu mai sunt doar apariţii fulgurante, ci constituie o dominantă stilistică. În *Ioan Vodă cel Cumplit*, de pildă, o structură discursivă „catihetică", cu o bogată recurenţă, este perpetuată de-a lungul întregului text. Explicaţia o constituie tentativa de cooptare a cititorului într-un demers de reconstrucţie raţională a istoriei narate.

Hasdeu îl invită pe cititor să intre în laboratorul mental al istoricului, să-i stea alături în geneza naraţiunii, care are de descâlcit şi de ordonat informaţiile, ipotezele – chiar şi cele contrafactuale –, judecăţile evaluative. În stil hasdeian, interogaţiile participă la „alethomahia" povestirii, aruncând în luptă întregul arsenal de forţe: întrebarea retorică propriu-zisă – „Trebuie oare să mai spunem că...?" (II, 1996: 210); „Inima bulgarilor putea ea, oare, să nu fi tresărit...?" (*idem*: 212) –, strivind cu duritatea evidenţei; interpelări interogative – „Vreţi a aprofunda caracterul unui popor?" (162); „Ştiţi cine erau turcii în 1574?" (166) –, focalizând tematic oferta locutorului; întrebări anticipative – „Ei bine! prin aceasta tractatul deveni el oare mai sacru? Povestirăm trădarea, să povestim şi sperjurul" (240); „Până acum stăpân al Moldovei, cuceritor al Ţării Româneşti, dezrobitor al Basarabiei, Ioan Vodă... mâine peri-va?" (218) –, întreţinând suspansul; euristice – „Care să fi fost scopul cel secret al domnului moldovenesc...?" (156); „Oare pe cine să fi dorit Ioan Vodă de a vedea pe tronul Moldovei?" (158) –, punând la încercare perspicacitatea lectorului, sau hermeneutice – „Studiind istoria română, adesea ne cuprinde mirarea, cum de n-a luminat niciodată în mintea strămbunilor noştri, deşi ocaziuni au fost prea destule, mântuitoarea idee de unire administrativă a unor ţări mai mult decât surori. (...) De unde, oare, să fi provenit acea curioasă tendinţa tradiţională...?" (189) –, ţintind către elucidarea logicii interne a fenomenelor istorice.

Nu o dată, întrebările vizează versiuni ipotetice, contrafactuale, ale naraţiunii. Despre bravii conducători de oaste ai domnitorului: „Fără doi-trei ca aceştia, oare s-ar fi putut realiza miraculoasele izbânde ale lui Ioan Vodă?". Pe dată autorul desluşeşte tâlcul întrebării, ce atinge „o cestiune care interesează toate popoarele şi toţi secolii în genere şi care ne va interesa mâni-poimâni pe noi înşine, în specie": rolul marilor oameni în istorie (202-203).

Întrebarea figurează, inevitabil, şi în panoplia redutabilelor arme polemice. Ea nu mai aparţine, de această dată, nici naratorului, nici adresantului său, ci unui terţ, unui eventual „critic maliţios", obtuz sau răuvoitor. Aşa, de exemplu,

cel care va voi să pună victoria de la Jilişte pe seama nepriceperii adversarilor lui Ioan Vodă: „De ce oare să se fi oprit ei la Jilişte, pe când trebuia să păşească drept înainte asupra Iaşului?" etc. Strategului de ocazie istoricul îi răspunde punct cu punct, dându-i lovitura de graţie cu întrebare la întrebare: „Care, dară, să fi fost greşeala celui bătut? Geniul, numai geniul aceluia ce-l bătuse!" (183-185). Semnul exclamării pecetluieşte dubla victorie. Aidoma, în încheierea unei polemici cu cei care afirmă persistenţa vrajbei istorice între munteni şi moldoveni: „Unde, dară, fost-a vreodată antipatie? – numai doară în imaginaţiunea cabinetului vienez sau în alucinaţiunile Turciei!" (190).

Întrebarea conclusivă poartă uneori încărcătura detonantă a ironiei. Privind finalul biruitor al bătăliei de la Bender, împotriva turcilor, Ioan Vodă îşi aplaudă trupele. „Oare să fi aplaudat şi garnizoana turcă, privind la spectacol şi mai bine din vârful citadelei?" – se întreabă autorul (205). În alt loc, ironia sarcastică vine să spulbere un presupus fals istoric, acela al zicerii lui Ioan Vodă, rostite în momentul în care era sfâşiat de cămile: „Ah! caută că eu multe feluri de morţi groaznice am făcut, iar cazna ca aceasta n-am ştiut să fac!". Pentru a discredita „odioasa anecdotă", Hasdeu formulează următoarea nedumerire: „Dar cine oare să fi putut rosti această barbară şi atroce glumă: capul cel lipsit de trunchi? sau trunchiul cel lipsit de cap?" (242). Potrivit surselor istorice, înainte de a fi dezmembrat de către cămile, domnitorul ar fi fost decapitat.

Structura „catihetică" a textului hasdeian se pretează orientării preponderent ştiinţifice a acestuia, cu turnură pronunţat didactică şi cu coloratură de prelegere. O tehnică similară a contrapunctării interogative se regăseşte însă şi în alte scrieri, cu un caracter ficţional ceva mai apăsat, precum romanul neterminat al lui Bolintineanu, *Doritorii nebuni*. Acesta constituie, de altminteri, una din mostrele cele mai eclatante de mixtură de ficţiune şi document, de invenţie şi testimoniu, cu personaje autentice travestite sub nume bizare, cu „dezvăluiri" de martor al evenimentelor strecurate într-o naraţiune auctorială, cu alternări de planuri temporale, cu amănunţite intarsii de expozeu istoric. Mă abţin de la alte exemplificări.

Un amănunt demn de relevat: în antologia de buzunar a *incipit*-urilor romaneşti, autorul necunoscut al *Catastihului amorului* încadrează maniera interogativă la „Stilului humoristic": „Ţi-este urât ţie, scumpul meu lectore? nu este aşa că nu citindu-mă? (...) Fumezi dumneata? O! frumoasa mea lectrice, nu roşi! pe dumneata nu voi avea indiscreţiunea să te întreb asemenea lucruri" (1986: 43).

De fapt, sunt două tipuri mari de texte care dau alură de spectacol dialogului dintre narator şi naratar. Fiecare îsi asumă, ca simulacru, câte un tip de comunicare faţă în faţă: taifasul şi causeria. Două genuri, două lumi. Taifasul rimează cu tihna conacului, a lumii rustice, patriarhale, cu simplităţile, candorile

şi înţelepciunile ei. Spaţiul emblematic al causeriei este salonul, în miezul existenţei citadine. Taifasul predispune la ştergerea conturelor temporale, la alunecarea în trecut, sub aura legendarului, a aventurosului. Causeria se nutreşte din inserţia promptă şi sagace în prezent. Povestirea „cu şart", tărăgănată, evocatoare, cu meandre, contrastează cu relatarea „cu nerv", alertă, zigzagată. Timbrul povestaş este empatic şi visător, adesea cu tentă nostalgică, cel causeur distant şi lucid. De o parte inflexiuni de umor conciliant, de cealaltă condescendenţa, dacă nu chiar aroganţa ironică, disponibilitatea ludică, ingeniozitatea, „spiritul" – vocabulă cu carieră fulminantă în epocă. Un discurs „natural", spontan, faţă de unul „artificial", construit, conştient de elaborarea sa şi de preţul care se pune pe ea.

Atât taifasul, cât şi causeria pot fi preluate ca mijloace de compoziţie, servind la construcţia de povestiri în ramă: microromanul lui Alecu Cantacuzino, *Serile de toamnă la ţară*, sau admirabila scrisoare a lui Negruzzi, *Pentru ce ţiganii nu sunt români*, pe de o parte; *Iluzii piedute. Un întâi amor* de Kogălniceanu sau *Un salon din Iaşi* de Alecsandri, text hibrid, în parte epic şi în parte dramatic, pe de cealaltă.

Să nu ne lăsăm însă ademeniţi de ispita geometrizantă a tipologiilor. Bună parte dintre scriitorii vremii sunt oameni care trăiesc „între lumi", şi chiar pentru cei cărora nu le stă în putinţă să naveteze între moşie şi urbe, între „retrageri" şi „reveniri", experienţa pendulării între cele două tărâmuri e încercată măcar cultural, pe fondul crizei identitare ce marchează mijlocul de veac. Salonul poate fi transbordat la conac, cum se întâmplă în romanele lui Bolintineanu – chit că poetul, idealistul, personajul pieziş îi strică musai eticheta. Damele – cele adevărate, *dominae bonae*, precum le elogia Alecsandri – vor pactiza în secret sau chiar pe faţă cu rebelul. Să nu uităm iarăşi: e vorba de acelaşi personaj care face dreptate, într-un episod colateral, năpăstuiţilor – de obicei, „june Rodice" – din mediul campestru. Că taifasul în nori de fum de ciubuce nu trebuie musai să lase în urmă colbul oraşului vedem, de pildă, în *Balta-Albă* a lui Alecsandri. *Locus amoenus* al depănării istoriilor de antărţ se reconstruieşte după dorinţă şi după posibilităţi. Un roman anonim mai păstrează amintirea ceremonialului de taifas doar în titlu: *La gura sobei*. În rest, afară de inevitabilele escapade la reşedinţa de la ţară, locul cel mai potrivit împlinirilor amoroase tăinuite, şi de extazele naturiste însoţitoare, autorul necunoscut trece cu arme şi bagaje de partea cealaltă: construcţie analitică şi problematizantă, de „fiziologie" a amorului, tonalitate „spirituală", cu puternică amprentă de artefact, anunţată încă din primele rânduri: „...esenţialul e de a-şi începe cineva istoria mai ca toată lumea..." (1986: 132). O scriere de graniţă, de contaminare tipologică, este şi *Istoria unui galbân* a lui Alecsandri, amestec de istorisire picarescă şi cronică de moravuri, abilă întreţesere de „popular" şi de „livresc".

Balta-Albă, nuvelă de indiscutabilă virtuozitate narativă în contextul vremii, asupra căreia m-am oprit ceva mai îndelung, profită la rândul său, mai sofisticat, de mixajul celor două prototipuri de comunicare orală. Atmosfera amicală în care franţuzul îşi istoriseşte peripeţiile, ambientul casnic, intim, cu iz oriental, convivialitatea neprotocolară sunt propice şuetei, taclalelor, povestirii de dragul povestirii, îndepărtate de spiritul competiţiei verbale caracteristic pentru conversaţia salonardă. Aventurosul, pitorescul istoriei relatate sunt demne de un Ion Criţă sau de un Bogonos. Încurcătura rolurilor face însă parte din mizanscenă. Demersul rămâne, în fond, analitic, privirea, răsfrântă în jocul de oglinzi, cade de sus. A se observa trucajul pentru a se înţelege mesajul.

Dramatizările genuine, ca „poveste în poveste", ale taifasului scot şi ele în relief tensiunea dintre două lumi, dintre două civilizaţii, una a prezentului şi cealaltă a trecutului. Povestirea în ramă de acest fel, precum *Pentru ce ţiganii nu sunt români* sau *Serile de toamnă la ţară*, oferă prin însăşi construcţia ei două filtre de lectură, din unghiul naratorului prim, devenit ascultător, şi din cel al naratorului secund, cel care deapănă istoria propriu-zisă. Regimul dialogic al comunicării capătă un alibi compoziţional: de a „reproduce" o relatare şi, totodată, de a o „pune în discuţie" în serviciul cititorului.

Altminteri procedeul povestirii în povestire, din belşug folosit în epocă, poate dezvolta valenţe din cele mai felurite, uneori prea puţin sau deloc orientate pragmatic. Cu ajutorul său se poate obţine o focalizare asupra secvenţei narative centrale, ca în *Mateo Cipriani*, se pot introduce episoade colaterale, adesea cu relevanţă analogică în raport cu firul epic principal – ca, de pildă, relatarea plină de patos a unui ţăran despre iubirea dintre Marin şi Zamfira în romanul *Fulga* –, se pot „coase" laolaltă mai multe poveşti de sine stătătoare, ca în *O primblare la munţi*, sau insera, sub formă de confesiuni, istorii anterioare, edificatoare pentru identitatea unui anumit personaj, pentru înţelegerea unei situaţii – de exemplu, povestirea autobiografică a căpitanului Campbel din jurnalul de *Călătorie în Africa* al lui Alecsandri.

Abia atunci când între povestitor şi ascultător apare un contrast puternic marcat, când, în spaţiul şi în temeiul povestirii, ajung să se confrunte două optici diferite, de regulă pe fondul unor tensiuni polemice ce divizează presupusa comunitate a lectorilor, pragmatica povestirii în ramă câştigă întâietate şi regimul dialogic al comunicării capătă cu adevărat substanţă. Dar şi în acest caz, ilustrat exemplar de *topos*-ul „înfruntării vremilor", condiţionări suplimentare îşi pun pecetea asupra strategiei dramatizării.

Similitudinile dintre cele două scrieri amintitite anterior, *Pentru ce ţiganii nu sunt români* şi *Serile de toamnă la ţară*, sunt evidente. Avem de a face, şi într-un text şi în celălalt, cu doi „navetişti" de vocaţie faţă în faţă cu doi „sedentari" de pură extracţie moldoveană. „Navetistul", în treacăt fie spus, este replica gravă,

prin ataşamentul faţă de două seturi de valori scindate şi concurente, a insului „amfibiu" sau cameleonic; cel dintâi obişnuieşte să se desfete expunându-l pe cel din urmă ridicolului. Om al intervalului, al nehotărârii, al dubitaţiei şi, de aici, al spiritului critic, „navetistul" se situează în „nici..., nici...". Insul „amfibiu" este „şi..., şi...", în simultaneitate sau în succesiune. Ce separă decisiv cele două speţe este conştiinţa duplicităţii la reprezentanţii primeia: „Nu ştii că în mine sunt doi oameni deosebiţi, românul vechi şi românul nou" (Negruzzi, I, 1974: 233). Aceeaşi pendulare între două „identităţi" greu conciliabile se desluşeşte în romanul neterminat al lui Alecu Cantacuzino: „...mi s-a strâns inima şi mi s-au rănit şi mie deocamdată sperarea în viitor; îndoiala mi-au împresurat sufletul şi, ca un eho depărtat a oftatului moşneagului, pieptul meu slobozi un suspin dureros" (1973: 39). Nu numai înclinaţia de a-şi privi oponentul cu simpatie – şi amuzament – şi de a-i ceda în răstimpuri, ci şi o îndoială primară intră în amalgamul duplicităţii reflexive: „Nu mă simţiam nici eu destul de bine în minutul de faţă, nici destul de convins, o mărturisesc, ca să intru cu o mai înduplecătoare elocuenţă în luptă cu un aşa îndărătnic reprezentant al trecutului..." (*idem*: 41). Cuvintele de la urma citatului sunt în egală măsură aplicabile lui Bogonos, împreună cu afecţiunea de care se bucură din partea naratorului prim.

Şi totuşi, două scenarii de comunicare atât de asemănătoare – cât priveşte partenerii, relaţiile dintre ei, împrejurările, ambianţa – se pretează unor prelucrări regizorale sensibil diferite. În scrierea lui Negruzzi întreaga istorisire păstrează vie atmosfera taifasului, cu detalii conversaţionale tipice: atenţia acordată de povestaş interlocutorului, iscând reacţii verbale la reacţiile „mute" ale acestuia, întreruperi fugare, privitoare nu numai la cele povestite – uimiri, neîncrederi – ci şi la cel care povesteşte – tachinerii, persiflări amicale... Istoria exorbitantă narată de Bogonos are izul scrierilor hagiografice de care „oamenii începutului de drum" îşi aduc aminte cu nostalgie. În subtext se insinuează un dialog al vârstelor culturale, menit să iniţieze cititorul în maniera de a „gusta" festinul oferit cu opulenţă de naivul povestaş. Pe scurt, un text *gourmet* preparat de un *gourmand*. *Serile de toamnă...*, în schimb, cedează uzanţelor romaneşti, lăsând povestirea să curgă pe cont propriu, arareori întreruptă de reveniri asupra cadrului. Partitura „mută" revine şi ea aproape integral povestitorului: tăceri îngândurate, gesturi trădând o adâncă emoţie lăuntrică, schimbări emfatice de ton şi de atitudine. Şi mai rar, vreo întrebare timidă sau un comentariu reamintesc prezenţa ascultătorului, discretă, temându-se să întrerupă atât cursul istorisirii, cât şi tăcerile care îi marchează tactul şi care se cuvin acoperite cu la fel de silenţioase reverii personale: „...şi eu, respectând această gândire precum şi momentul ce îl alesese şatrariul pentru ca să-şi deştepte amintirile, mă uitam la focul caminului, unde abie încă flăcăra o flămuşoară albastră ce săria din

tăciune în tăciune cu o neîncetată neliniște..." (1973: 85). Norma lecturii submisive, adecvată genului romanesc, de „poveste adevărată", preia întâietatea asupra receptării cooperante. Reticența verbală a ascultătorului se compensează în schimb prin locvacitatea aceluiași în postura auctorială din preambul. *Serile...* este o narațiune „în rama dublă", cu două ancadramente dialogice suprapuse. „Trăit-ați vreodată la țară?" – se deschide romanul (29). Întrebarea liminară e urmată de unul dintre cele mai ample pasaje adresative din proza vremii. Cititorul, luat ca părtaș, imaginat ca un fel de *alter ego* al autorului – două singurătăți care se întâlnesc într-o experiență comună – e pregătit pentru a i se delega rolul de auditoriu.

Alunecarea de „voci", ecoul, efectul de reverberație impregnează „melosul" taifasului, tip de comunicare ce tinde spre convergență, spre armonizare, spre atenuarea asperităților, a diferențelor. Causeria, ca „dispută" verbală, este, din contră, disociativă, revendicîndu-se de la o estetică a surprizei, a schimbării de ton, de registru, de unghi perspectival. Un text în esență savant precum *Câteva ore la Snagov* are nevoie de „decompresiuni", de ruperi de nivel care să-i restituie o notă de vioiciune și de agreabil. Piosul arhivar și exeget de inscripții trece de la meditația asupra destinului – „Ce curioasă e soarta omenirei!" –, pledoarie gravă și ardentă pentru „amorul pentru trecut, știința arheologiei", la imboldul obștesc al foamei, stârnite de ostenelile de călătorie și de „nobila patimă" istoriografică (Odobescu, II, 1967: 234-235). Materialul improvizației culinare pe care studiosul li-l sugerează călugărilor gazde, „plătica de Snagov", odată „textualizat", acaparat în sfera discursului, se remodelează ca inevitabil pretext pentru o nouă „disertațiune științifică". Cum însă autorul nu are veleități de „ictiolog", plătica de Snagov nu-i poate oferi mai mult decât prilejul unei pagini de tratat gastronomic. „«Ce fel! va zice vre-un cititor înamorat de ideile eteree, vrei să vorbești de prozaice bucate? Vrei să târăști muza poeziei și a istoriei pe taraba pescarului și pe cotlonul cuinii?»" Precum se vede, cititorul iritat se exprimă la rându-i cît se poate de „auctorial", cu îmbelșugare de înfloriturі stilistice. Scriitorul *contre lui-même*. Histrionismul discursului causeur poartă povara conștientizării regulilor de prestație publică a autorului, într-o epocă în care nici oferta și nici cererea nu și-au parcelat încă limpede terenul. În cazul lui Odobescu, este vorba de mânuirea cu dexteritate a strategiilor de compromis: a fi doct fără pedanterie, didactic fără a plictisi, atractiv fără frivolitate.

Campionul scenariilor epicizante și dramatizante, în interacțiune virtuală cu un public nespecificat, compozit, rămâne în epocă Mihail Kogălniceanu. Puținele sale scrieri abundă în transcripții anticipative ale eventualelor reacții venite din partea unor tipuri variate de cititori, transpuse sau prelungite adesea în dispute deopotrivă fictive între autor și publicul său. *Nou chip de a face curte*

începe cu un lanţ de interogaţii, adresate, fără nici un dubiu, autorului abia purces la treabă prin aşternerea titlului pe hîrtie: „Nou? Dar ce-i astăzi nou subt soare?" (Kogălniceanu, I, 1974: 44). Lipsa semnelor citării păstrează însă intact echivocul privitor la sursa întrebărilor: neîncrederea cititorului care frunzăreşte gazeta în căutarea unor titluri atractive sau îndoiala scriitorului faţă de modul de a-şi anunţa oferta? Dialog imaginar sau monolog trucat? Cearta cu celălalt sau cu sine? Răspunsul se precizează ceva mai încolo: „Ş-apoi mai ai încă pretenţie să ne arăţi ceva nou, şi încă ce? Un nou chip de a face curte! Asta este, zeu, o mare obrăznicie din parte-ţi..." (*idem*). Sau, mai degrabă, gîlceavă piezişă a „înţeleptului" cu lumea întoarsă pe dos, în care ruperea cu trecutul preschimbă „vechiul" în „nou", insolit, extravagant: „...pentru oameni civilizaţi ca dumniavoastră, numai nevinovăţia au mai rămas încă un lucru nou, nevăzut, neauzit". Clarificarea poziţiilor repartizate în scenariu pune textul sub semnul unui divorţ prealabil între autor şi cititor. Ei aduc în spaţiul comunicării valori incompatibile. Trecerea de la persoana a doua plural la singular – „Câteodată ţi se întâmplă poate să te duci la ţeară" – aţinteşte degetul mustrător al ironiei asupra potrivnicului. Tânărul „navetist" lucrând cu „program" se războieşte cu „orăşenizatul" de dată recentă, cititor de gazete.

În alte scrieri ale lui Kogălniceanu, profilul cititorului virtual apare încă şi mai precis punctat. „Dacă eşti get-beget moldovan, dacă nu eşti neologist, dacă nu eşti abonat la nici o foaie românească, negreşit că cu un aer oţerit mi-i întreba ce-i *prudă*?" (*Iluzii...*, *idem*: 50, *s.a.*). În acelaşi text mai intervin „pedantul" – „Dar poate mi-a zice un pedant, ce fel de fleacuri vorbesc, şi oare tot ce nu-i bărbat nu-i femeie?" (52) –, mai multe „baş-dame" – care „la această novelă vor zâmbi cu dispreţ şi vor zice că damele mele negreşit sunt nişte băcăliţe..." (53) – sau mai mulţi *„fashionables"* – ce vor zice „că rolul femeii este de a iubi şi de a face bucate, iar nu de a dicta lumei legi şi sentenţii" (53). În *Tainele inimei* sunt anticipate reacţiile „puriştilor" (91) şi – puteau lipsi? – ale veşnicului cititor grăbit: „Dar, bine, până acum noi ştim că d. Felix este precupeţ de zaharicale şi de mode; nu ne-ai spus însă nimic despre celelalte ale lui? Şi încă mai puţin despre istorie?" (95).

Atari strategii pragmatice se modelează pe substratul intens polemic al scrierilor lui Kogălniceanu şi dau expresie sentimentului de dizidenţă încercat de tânărul scriitor la începuturile afirmării sale publice în societatea moldo-venească. Jocul agonistic pe care ele îl pun în scenă dă seama, pe de altă parte, de conştientizarea unei relaţii de comunicare pluridirecţionate, vizând tipuri de lectori şi de situări lectoriale variate, în contrast cu identitatea amorfă pe care cele mai multe dintre scrierile vremii par să o atribuie publicului lor.

6.3.3. Cine este „tu"

Să privim în continuare „semnele lui «tu»" sub un alt unghi, acela al identităţii pe care ele o conferă adresantului. Am putea imagina o scală, un continuum între doi poli abstracţi, de pildă de la naratarul nedefinit la cel definit şi să urmărim cum diversele strategii pragmatice din proza antejunimistă se ordonează pe această axă scalară. Se pare însă că de la un „tu" pur gramatical, vid de orice determinaţii semantice, la unul „cu acte în regulă", cu identitate „plină", cu greu s-ar putea trage o linie dreaptă.

În primul rând, pentru că nu avem de a face doar cu *grade*, ci şi cu *tipuri* de determinare diferite. Putem distinge, de pildă, între o identitate-cadru, stabilă, exterioară discursului pe de o parte şi, pe de cealaltă, o identitate-funcţie, fluctuantă, desemnată pe porţiuni de discurs care selectează, intermitent, un anume tip de auditoriu vizat preferenţial. Putem de asemenea distinge între o definire formală şi una substanţială a destinatarului. Când scriu pe plic adresa celui căruia îi trimit o scrisoare sau când completez un formular fac recurs la astfel de coduri de identificare formală a destinatarului sau a emitentului. Nimănui nu i-ar veni însă la îndemână să accepte că printr-o atare procedură se răspunde mulţumitor la întrebarea „Cine este X?", dară-mi-te „Cine sunt eu?". Inconfortul transcrierii „datelor personale" către o instanţă care urmează să decidă în privinţa noastră face parte din experienţa unanimă. N-am însă de gând să speculez aici, în cheie postmodernă, pe marginea ideii de identitate. Atât doar, că unghiul de analiză ales pentru această secţiune ne aduce vrând-nevrând către o problematică pe care mi-am propus să o simplific pe cât se poate pe parcursul prezentului studiu, aceea a multiplicării instanţelor de comunicare. Care dintre acestea – naratar, cititor abstract sau implicit, cititor real – sunt activate prin „semnele lui «tu»"? Cu alte cuvinte: pe ce palier se construieşte identitatea de care vorbeam? Mi s-a părut, şi de această dată, că materialul cercetat tinde mai degrabă spre amalgamare, spre indistincţie, în răspăr faţă de tendinţa discriminatorie „clasică" a pragmaticii naratologice. Uzanţele vremii operează cu o schemă binară simplă şi relativ solidă, autor + cititor, acomodabilă, în schimb, la numeroase „ipostazieri" *ad-hoc*.

Nedefinirea nu e doar o categorie negativă, o „absenţă". Foarte adesea, ea este tematizată în formulări generalizante, cu pronume interogative sau nehotărâte: „Dar cine nu ştie câte poate juneţea şi iubirea adunate la un loc!" (*Doamna Chiajna*, Odobescu, I, 1965: 105); „Când am zis că fu trimisă o solie, aş fi trebuit să zic: o turmă menită martirismului! Cine nu ştie câte ruşinoase umilinţi şi necazuri nu suferiră solii de la o Curte cum era acea turcească pe atuncea?" (Urechiă, 1976: 97). Procedeul e înrudit – adesea, împletit – cu suprimarea rostirilor de prisos şi cu hiperdeterminările codului

referenţial. El trădează o aspiraţie unanimistă – adresă nelimitată. *Homo sum...* Alteori cercul se restrânge la totalitatea cititorilor textului în cauză – versiune integralistă: *lector sum...* „Să lăsăm pe Alexandru a gusta un minut de repaos şi să căutăm pe acel om misterios care cauzase atâta spaimă Mariei şi care sărise peste portiţă cu iuţeala unui iepure. Nu este îndoială că oricare trebuie să-l cunoască în persoana sau mai bine în individualitatea vestitului vătaf de curte al lui Stamate Dăngescu" (Bujoreanu 1984: 248).

„Cineva" sau „vreunul" desemnează în schimb mai degrabă lectorul dizident, făcând un prim pas – cel mai adesea cu stângul – din anonimatul care i-a fost consacrat. „Dar, va zice cineva..." (Heliade, III, 1975: 17). Mărcile individualizatoare frecvent invocate sunt naivitatea – la care se face aluzie în forme mai precaute, eufemizante –, nerăbdarea şi curiozitatea. „Dacă cineva are curiozitatea să afle..." (Negruzzi, I, 1974: 53); „Sunt sigur că se va găsi pântre lectorii noştri vreunul care să aibă curiozitatea de a şti..." (Filimon, I, 1975: 199). Pe de altă parte însă, aceleaşi nehotărâte se pot referi la o instanţă de „limb", jumătate înăuntrul şi jumătate în afara naraţiunii, „personaj" rămas în stadiu de proiect, de ipoteză şi, totodată, *nu încă* cititor. Este binecunoscutul „observator" a cărui figură este reanimată din timp în timp şi din loc în loc, în special în proza istorică, de călătorie sau de moravuri. „Dacă cineva ar fi intrat din tindă în cameră..." (Urechiă 1974: 101); „cineva ar fi observat atunci..." (Radu Ionescu 1974: 360); „Văzându-l cineva (...) ar fi crezut..." (Grandea 1975: 93).

Altă formulă de individualizare a adresării se construieşte cu „cel care...". Asachi o foloseşte cu destulă insistenţă. „Acela carile din tinereţe s-au adăpat la învăţăturile clasice a elinilor şi a romanilor cunoaşte simţirile unui sfinţit respect pentru toate relicviile (rămăşiţuri) acestor mari naţii" (II, 1984: 377). „Acela" este, întâi de toate, Asachi însuşi, văzându-şi împlinit visul de a ajunge la „străvechea doamnă a lumei", Roma, „de unde derază fiinţa şi numele românilor" (*idem*). Însă este şi, în aspiraţie, emulul căruia îi vorbeşte scriitorul-pedagog. O curioasă răsucire a identificării virtuale dintre vorbitor şi auditoriu, pe o structură similară, găsim la Filimon: „Aceia care nu au avut ocaziunea să cunoască cât de potentă şi maestoasă este natura în operile sale şi cât de încântătoare şi grandioasă este în arhitectura ei – călătorind de la Orşova până la Trencova – desigur va rămânea estaziat văzând pe amândouă marginile Danubiului superbe piramide de granit ce formează o mulţime de grupe poetice" (*Escursiuni...*, I, 1975: 13-14). „Extazul" resimţit în faţa măreţiei naturii nu diferenţiază, ci apropie pe călătorul versat de novice. Precum sintaxa, aşa însă de contorsionată e şi logica frazei, semn că tactica „emulaţiunii" curge reflex.

Puzderia acestor ipostazieri vagi, de circumstanţă, din care nu cred că mai e cazul să exemplific, aparţine unor uzanţe stilistice greoaie, fastidioase,

abandonate ulterior de scriitori nu numai în beletristică, ci şi în proza expozitivă. Folosirea lor în proza antejunimistă ilustrează tendinţa de a stabili şi de a menţine un contact mai strâns, mai limpede articulat, cu „adresantul" râvnit: incertitudine, teamă de risc sau, dimpotrivă, tabieturile unei vieţi intelectuale „de familie"? Şi de ce nu şi una şi cealaltă?

Fapt este că, fie şi numai spicuind, în plus faţă de formulele deja analizate, repertoriul de implicări ale cititorului sub diferite etichete nominale, se poate alcătui un panoptic cu vedere spre întreg mozaicul de profiluri ale insului apt de lectură din epocă: „călătorul" invocat în memorialele de voiaj – „preumblătoriul" (Asachi), „turiştii români" (Filimon) – „străinul" ce îşi face apariţia nu numai în călătoria în spaţiu (Asachi, Alecsandri ş.a.) cât şi în cea în timp – „străinii cari ar fi venit în ziua aceea în sat..." (Urechiă 1974: 101) –, tinerii – „O, juni, dacă aţi şti voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite..." (Filimon, II, 1978: 54) – şi tinerele – „săracilor fete, voi care sunteţi poezia vieţii noastre..." (Kogălniceanu, I, 1974: 54) –, copiii – „copii, câţi învăţaţi carte" – şi cei care le poartă grija – „părinţi, învăţători, voitori de bine" (Heliade, III, 1975: 43, 51) –, femeile – „doamnelor mele" (Heliade), „cuconiţelor" (Kogălniceanu) – „românii" pe care îi conjură Heliade – „fraţilor" (acelaşi); „români! e timpul să vă deşteptaţi din letargia în care..." (Filimon, I, 1975: 6); „compatrioţii moldoromâni" sau „familiile cele vechi a Moldovei" cărora le vorbeşte Asachi (II, 1984: 454), apelând la „mândria şi datoria fieştecărui patriot" (*idem*: 445), la „interesul fieştecăruia om iubitor de patrie şi de mărire" (448), – şi „romăncele" apostrofate de Hasdeu – „nu vă mândriţi, romăncelor: era o străină..." (II, 1996: 245) – cititorii de la oraş, „din Iaşi şi din Bucureşti" (Kogălniceanu) sau cei „pământeni" (Cantacuzino), „nu numai artistul şi naturalistul", ci şi „strategicul, politicul şi arheologul" (Bălcescu), „amatoriul de curiozităţi", „muzicofilul" (Filimon), iniţiatul în „ştiinţa cabalistică" a jocurilor de cărţi (Radu Ionescu)... Lume... lume...

Lăsând în urmă furnicarul de întruchipări, unele luând abrupt în antrepriză destinatarul prin adresare directă, îmboldindu-l cu tirade retorice, altele fantome-martor ale istoriei narate, sau făpturi cu statut incert, între focalizare tematică şi dirijare pragmatică, ne apropiem de celălalt pol al axei pe care o propuneam la începutul acestei secţiuni: scrierile cu naratar singularizat, cu „certificat de identitate".

Chiar eliminând din această categorie textele construite pe schema imbricării, a „povestirii în ramă" şi păstrându-le doar pe acelea care sunt adresate *ca întreg scriptural* unui destinatar *unic*, suntem departe de a obţine un corpus omogen. Faimoaselor miscelanee epistolare, cel al Lui Negruzzi, *Negru pe alb*, şi *Scrisorile către V. Alecsandri* ale lui Ghica, li se pot adăuga, în acelaşi registru, câteva scrieri ale lui Alecsandri. Acestea respectă însă în mică măsură protocolul

inserţiei mărcilor formale epistolare. Formula de adresare iniţială, „Amice", apare în [*Vasile Porojan*], fără ca textul să mai conţină însă alte „semne ale lui «tu»" (Alecsandri, IV, 469). *Călătorie în Africa* se deschide de asemenea printr-o formulă adresativă, către fratele autorului, căruia i se dedică jurnalul. Este însă vorba de o scrisoare slujind drept prefaţă textului propriu-zis, aflat încă în stadiul de promisiune. Scriitorul obişnuieşte, de altminteri, să-şi agrementeze compunerile cu dedicaţii, uneori însoţite de o succintă adresare către cel numit – „Doreşti să-ţi trimit o descriere a Iaşilor", *Iaşii în 1844*, „D-lui M. Cogălniceanu" (*idem*: 76) – şi întărite printr-un final de asemenea personalizat – „Te rog, dar prietene, ca să aibi răbdare vreo câteva zile..." (85) –, cel mai adesea însă acte de curtoazie, oferite amicilor, uneori cei care, ca editori, primesc textul spre publicare (Hurmuzachi, Kogălniceanu). Sunt, pe scurt, în majoritate, texte „adresate" doar pe plic, deşi se înscriu, cu excepţia jurnalului african, în aceeaşi familie a producţiilor fulgurante de melanj evocator, descriptiv şi reflexiv, ca şi „tabletele" lui Negruzzi sau (pseudo)rememorările lui Ghica. Se conformează în schimb mai strict normelor formale ale genului epistolar texte de factură net diferită, precum *Peregrinul transilvan* al lui Ion Codru-Drăguşanu, ce a stârnit o migăloasă detectivistică privind „autenticitatea" sau „contrafacerea" scrisorilor din care e compus (Cioculescu 1977: 209-213; Georgeta Antonescu 1983: 36-37), romanul *Manoil* al lui Bolintineanu sau acea operă atât de greu clasabilă tipologic, *Pseudo-cynegeticos* a lui Odobescu.

Dar şi între cele două opuri care s-au constituit în emblemă canonică a genului epistolar – fapt datorat, nu în ultimul rând, şi asamblării editoriale a pieselor componente – se vădesc deosebiri notabile.

Aşa cum se configurează, ca grupaj de sine stătător, în volumul *Păcatele tinereţelor*, ciclul *Negru pe alb (Scrisori la un prieten)* prezintă, pe ansamblu, mărci pragmatice destul de sărace. Negruzzi elimină complet formulele de adresare introductive. Mai mult încă, epistolele se deschid, de regulă, printr-o intrare directă în subiect, cel mult printr-o reflecţie sau printr-o analogie pregătitoare, în orice caz însă, fără vreo referire nici la destinatar, nici la emiţător. Accidental, destinatarul unic al pretinsei corespondenţe – desemnat, în interiorul scrisorilor, fie prin „prietene", fie prin „domnul meu" – este substituit prin „voi", forma primară de adresare către un public deschis: „Vă aduceţi aminte de un sarac pre care îl întâlneaţi, sunt acum doi ani, pe uliţi, prin pieţe (...)?" (*Scrisoarea XIII (Lumânărică)*, Negruzzi, I, 1974: 255). Alte scrisori (*V (Iepurărie)*, *XXVIII (Pelerinagiu)*) debutează scenic, cu linie de dialog.

Scriitorul nu renunţă, totuşi, şi la uzanţa formulelor de încheiere, prezente în multe dintre epistole. Variaţia brevilocventă a acestora – „Vale!", „Vale e me ama", „Adio!", „Adios!", „Sănătate!", „Bucurie!", „Ἐῤῥωσο!",

„Χαῖρε!"- denotă însă, pe lângă cuvenita dexteritate stilistică, un anume simţ al artificiului, mărturisit şi de enigmaticul *Epilog* al ciclului, redactat într-un cod fie cifrat, fie... aleatoriu.

Intarsiile dialogale sunt slab timbrate şi convenţionale, de felul celor care se regăsesc în majoritatea scrierilor vremii: în primul rând, ca repere metadiscursive – „turnul de care ţi-am vorbit mai sus" (*idem*: 228), „îţi făgăduisem să-ţi spun ceva de..." (260), „dă-mi voie să-ţi vorbesc despre..." (276) etc. – sau metatextuale – „iartă-mi acest rău calambur" (221), „cum îţi pare inscripţia această pretenţioasă?" (303) –, ca acomodare de repertoar – „ştii că în anul 1821 a izbucnit revoluţia Greciei" (230), „Ştii ce este Camara?" (299) – etc. Pe alocuri, rudimente dialogice punctează, în începuturi sau în finaluri, pragurile dintre „eul narant" şi cel „empiric", dintre scriitor şi vieţuitor: „Vin de la vânătoare, prietene, unde am împuşcat un lup. Dă-mi voie deci să-ţi vorbesc despre el" (276); sau, la sfârşitul scrisorii despre catacombele Mănăstirii Neamţu: „Am întrebat, am cercetat şi am descoperit o foarte tristă dramă, pe care îţi voi spune-o altă dată, căci acum mă grăbesc a lăsa pre morţi, ca să mă întorc între cei vii" (229).

Tot atât de rar sunt strecurate în contexte conversaţionale accente confesive: „Să nu socoţi însă că eu, patriot, despreţuiesc bucatele aste naţionale" (232) sau „Cât pentru mine, domnul meu, mi-ar plăcea să trăiesc într-o republică de femei" (285).

După cum se vede chiar şi din aceste decupaje de citate, Negruzzi personalizează discursul său epistolar cu multă discreţie, sugerând mai degrabă coprezenţa lectorului anonim, luat drept partener cu o anume amicalitate. Cu totul excepţional trimiterile la persoana destinatarului particularizează, de pildă prin referire la o experienţă biografică împărtăşită: „Îţi aduci aminte de copilăria noastră..." (281). Întru totul semnificativ, textele cu cea mai apăsată amprentă dialogică sunt cele de drumeţie, ale privirii care alunecă, „cinematografic", de-a lungul unui itinerar – *Scrisoarea I (Primblare), Scrisoarea XVIII (Pelerinagiu)* – sau cele ale tablourilor sociale „teatralizate" – *Scrisoarea IX (Fiziologia provinţialului), Scrisoarea XXX (Băile de la Ems)*. Altfel spus, pragmatizările cele mai evidente nu derivă din uzanţele epistolare, ci din procedee curent folosite în alte genuri: periplul în tovărăşie imaginară (jurnalul de călătorie), spectacolul cotidian urmărit în doi (fiziologia). În cazul lui Negruzzi, recursul la matricea de comunicare interpersonală reprezintă o soluţie „personală" de acomodare la impunerile discursului public. Ea postulează un climat de intimitate, de cordialitate şi de disponibilitate, protejând astfel poziţia de „outsider" a scriitorului, independenţa unei optici relativiste în care se împletesc atât temperament, cât şi formaţie intelectuală, într-un context în care discursul public aduce cu sine inevitabil ideea de „angajare" faţă de societatea căreia îi e

destinat. Modalitatea epistolară îi asigură lui Negruzzi o glisare lină dinspre sfera privată înspre cea publică, păstrând intacte porţile replierii într-o subiectivitate discretă.

Într-un anume sens, *Scrisorile...* lui Ghica apar ca o imagine răsturnată a epistolarului lui Negruzzi. Şi aici, mărcile comunicării intersubiective sunt distribuite, pe ansamblu, cu parcimonie. Ghica deschide fiecare epistolă prin cuvenitele adresări introductive – cu o singură excepţie: *Ion Câmpineanu. Discurs rostit la Academia Română la 28 martie 1880* – însă adesea – *Polcovnicul Ioniţă Ceganu, Din vremea lui Caragea, Şcoala acum 50 de ani, Legile, Băltăreţu, Insula Prosta, Amintiri despre Grigore Alexandrescu* – destinatarul dispare din text îndată după aceste convenienţe stereotipe: „Amice", „Iubite amice", „Scumpul meu amic", „Scumpe amice". Mai mult chiar, într-una din scrisori (*Nicu Bălcescu*) adresantul devine protagonist despre care se vorbeşte la persoana a III-a: „Alecsandri a scris atuncea o poezie asupra morţei lui" (Ghica, I, 1967: 450) – a lui Grigore Romalo, decedat în exil în 1849. „Scăparea" se repetă de mai multe ori într-un text care promite să fie cap de serie pentru „o serie lungă de epistole" despre „viaţa unora din oamenii generaţiunii noastre cu cari în tinereţe te-ai găsit în contact şi pe aceeaşi cale" (*idem*: 444). Trecerea de la „tu" la „el" se produce pe fondul alunecării de la evocare la expozeu cu puternică încărcătură informativă – date, cifre, înşiruiri de nume, documente menţionate sau citate – cam în acelaşi mod în care Alecu Russo lăsase condeiul să treacă din mâna memorialistului în cea a istoricului politolog în *Amintiri*.

Aproximativ o altă treime din texte – *Clucerul Alecu Gheorghescu, Liberalii de altădată, Libertatea, Egalitatea, Dascăli greci şi dascăli români, Tunsu şi Jianu, Teodoros, Căpitanu Laurent (XVIII), Bârzof* – reduc relaţia epistolară la un declic de demarare a povestirii sau la un simplu ancadrament. Reţin atenţia acele şovăieli tipice pentru ritualul modestiei auctoriale în care e invocată, ca motiv al tergiversării scrisului, teama de deconspirare publică.

În câteva locuri Ghica lasă să transpară caracterul pretins privat al corespondenţei cu Alecsandri, care ar trebui ferită de „raptul" dării la tipar: „*Iubite amice,* În mai multe rânduri am apucat condeiul cu gândul să-ţi spui o istorie; dar m-am tot oprit dinaintea temerii că ai obiceiul să arăţi scrisorile mele lui Negruzzi [bineînţeles, Iacob; *n.n.*]; şi el, ca unul ce se află în capul unei publicaţiuni când pune mâna pe ceva scris şi trămis de tine, îl şi tipăreşte. M-am tot oprit, cum vezi, dinaintea temerii de a nu intra în gura lumii, care găseşte pete chiar în soare" (272, *s.a.*). În altă parte, plângându-se de vremea rea de pe plajele britanice: „De necaz, am luat condeiul să stau cu tine de vorbă. De două ori l-am aruncat din mână, zicându-mi: «Dar de m-oi pomeni cu scrisoarea mea în *Convorbiri*! Ce-o să zică publicul? Nu este aşa că are să dojenească pe

bietul Negruzzi, care le dă să citească ce-i trece prin minte unui om fără titlu universitar, fie măcar de la Salamanca sau cel puţin de la Sadagura?»" (282, *s.a.*).

Există, în fine, o a treia categorie de epistole, în care relaţia dialogică are o consistenţă semnificativă: *Din timpul zaverei*, *Generalul Coletti la 1835*, *David Urquard*, *O călătorie de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848*, *Teodor Diamant*, *Căpitanu Laurent (XIX)*. Ele conţin fie largi pasaje cu alură conversaţională, fie frecvente invocări ale destinatarului. Iarăşi în chip semnificativ, acestea merg pe două linii tematice principale. Cea dintâi constă în evocarea unor experienţe comune din trecut – din perioada studiilor în străinătate, din timpul tinereţii petrecute la Iaşi, din activitatea politică ulterioară. Refrenul acestor cooptări în lumea narată este „ţi-aduci aminte". Cealaltă linie tematică, în schimb, e dată de situarea epistolierilor în actualitate: superficialitatea, ignoranţa şi spiritul partizan ale contemporanilor (*Din timpul zaverei*, 162-165), „xenomania", oportunismul, răutatea şi invidia (*David Urquard*, 207-210), ranchiuna şi complexele „democraţilor de ocaziune" (*Teodor Diamant*, 281-286). Referinţa polemică a acestor luări de poziţie este cel mai adesea explicită, în replică la atacuri din presă la adresa unuia sau altuia dintre partenerii de corespondenţă. Fie Alecsandri cel criticat, pentru piese de teatru precum *Sânziana şi Pepelea*, fie Ghica, uneori chiar pentru texte din suita *Scrisorilor*, pe măsura publicării lor în „Convorbiri literare", comentariul pune în relief o strânsă solidarizare între cei doi, întărită de o anume distanţare şi insularizare a tandemului între contemporani.

Iniţiativa schimbului de scrisori între Ghica şi Alecsandri e marcată din capul locului de echivoc. Potrivit celui dintâi, ideea s-ar fi născut după o noapte de taifas petrecută împreună, „povestindu-ne unul altuia suvenirile noastre din tinereţe. Se apropia de ziuă când ne-am adus aminte de camerile noastre de culcat, şi ne-am despărţit găsindu-ne amândoi la un gând, zicându-ne: «De ce nu ne-am scrie unul altuia, sub formă de epistole intime, cele ce ne-am povestit într-astă seară; poate că unele din istorioarele noastre ar interesa pe unii dintr-acei cari n-au trăit p-acele vremi?»" (126, *Introducţiune* la ediţia a doua, din 1887, a *Scrisorilor către V. Alecsandri*). Cel din urmă confirmă, într-o manieră ceva mai evazivă, originea proiectului ca o consecinţă a serilor petrecute împreună cu prietenul său, depănând împreună istorii „culese în grădina trecutului" sau „visuri patriotice vânate pe câmpul viitorului necunoscut" (Alecsandri, IV, 1974: 528 – [*Introducere la scrisorile lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri*], prima ediţie, alcătuită de Ion Bianu, 1884). Mărturisirile poetului accentuează câteva din trăsăturile contextului originar: recluziunea, melancolia serilor la moşie, „cu perdelele trase", conversaţia cu „fantomele" – „adun cu mintea împrejuru-mi pe unii din contimpuranii mei ce se bucură încă de viaţă şi răsfoim împreună albumul suvenirilor noastre" –, bătrâneţea, „voiajul

în jilţ", decalajul faţă de „generaţia actuală", sentimentul pervertirii prezentului (*idem*: 527-528). Proiectul se conturează pe o dublă articulaţie, deopotrivă extravertită şi introvertită: mărturie pentru ceilalţi, cei neştiutori, cei de „afară", regăsire a sinelui pentru cei „dinăuntru". Comunicare şi cuminecare. Iarăşi Alecsandri: „Această idee m-a îndreptat către tine, amice, cu propunerea ca să începem între noi o corespondenţă menită a continua convorbirile noastre şi să le publicăm într-o foaie literară pentru plăcerea noastră intimă" (528). Asocierea dintre actul publicării şi finalitatea „plăcerii intime" a autorilor este cel puţin bizară. Pe parcurs, Alecsandri pare să se fi gândit şi la eventualitatea bricolării unei „ediţii private", în unic exemplar: „Am deja trei scrisori cu amintiri, scrise pe hârtie de acelaşi format, şi te rog să-mi scrii pe celelalte pe acelaşi fel de hârtie, ca să dau să le lege pe toate – mai târziu – într-un volum frumos, care va rămâne fiicei mele. Ea însăşi mi-a făcut această propunere ieri seară" (853, scrisoare către Ion Ghica, sfârşitul lui 1979). În ce măsură avem de a face cu o ambiguitate genuină, cu o indecizie autentică a protagoniştilor acestui „experiment" – dintre care, după cum bine se ştie, numai unul, Ghica, şi l-a asumat cu oarecare consecvenţă – sau cu un trucaj de „imagine" rămâne o întrebare deschisă.

Las de o parte alte detalii biografice care au o relevanţă neîndoielnică în explicarea *Scrisorilor*... lui Ghica, pentru că nu relaţia cauzală mă interesează aici, ci efectul literar rezultat. Formula epistolară adoptată pare să implice, de această dată, un traseu comunicaţional invers faţă de cel din ciclul *Negru pe alb* al lui C. Negruzzi. Dacă la autorul „tabletelor" de la mijlocul veacului se întrevede, precum remarcam anterior, strategia unei deschideri discrete şi precaute dinspre sfera privată – a opiniilor, preferinţelor, înclinaţiilor personale – înspre spaţiul public, *Scrisorile*... lui Ghica au mai curând aerul unei retrageri din arenă. Atât prin substanţa lor narativă, prin modulaţiile stilistice ale timbrului evocator, cât şi prin „închiderea" lor pragmatică, cititorul e îndemnat – sedus – să păşească alături din lumea sa, să încerce experienţa intrării într-o relaţie de comunicare „conspirativă". Între mijlocul veacului şi sfârşitul deceniului opt – începutul deceniului nouă, între 1857, data – târzie – a strângerii epistolelor lui Negruzzi în volumul *Păcatele tinereţelor* şi 1884, data apariţiei primei ediţii din *Scrisori către V. Alecsandri*, literatura străbate drumul de la efortul dominant de angrenare în spaţiul public la tendinţa ei tot mai apăsată ca dizidenţă în raport cu acesta. Nu este vorba, aici, doar de desprinderea de „curentul principal" al dinamicii societăţii, ale cărei premise se pot lesne recunoaşte încă din criticismul paşoptist, nici doar de autonomizarea esteticului în raport cu celelalte arii culturale şi praxeologice, ci de dobândirea condiţiei de „singurătate" a beletristicii, adânc implantată în spiritul modernităţii. Sub aspectul tehnicilor de adresare, acest interval acoperă reconfigurarea treptată – în cazul „literaturii înalte" – a „publicului", ca entitate, într-o multitudine de „cititori".

Aş mai remarca, înainte de a trece la un alt aspect, de o factură aparte, al analizei „contactului", că, privite în comparaţie cu scrieri occidentale ale veacului anterior precum *Istoria lui Tom Jones, un copil de pripas* de Fielding [1749], *Viaţa şi opiniile lui Tristram Shandy* de Lawrence Sterne [1760-1767] sau *Jaques fatalistul şi stăpânul său* (scris în preajma lui 1770, publicat postum în 1792), tentativele prozatorilor români antejunimişti de a antrena cititorul în dialog par inconsistente şi rutiniere. Nimic comparabil în proza vremii – şi, din câte ştiu, nici în proza noastră ulterioară –, la aproape un veac distanţă, cu marile conversaţii romaneşti ale veacului luminilor în Apus. Excepţie face probabil doar Odobescu, cu o scriere expozitivă însă, *Pseudo-cynegeticos*. Faptul s-ar explica, într-o oarecare măsură, prin lipsa unei culturi consolidate de *entretiens* literare şi prin decalajele produse de „arderea etapelor", ce o sortesc pieirii la o vârstă încă fragedă. Se poate invoca, de asemenea, la noi, consensul precar privitor la însuşirea normelor romaneşti, ceea ce împiedică prozatorii vremii să jongleze dezinvolt şi contrariant cu acestea. Lămuririle cauzale ţin însă de un alt demers, de sociologie literară, decât cel practicat aici. Ceea ce se poate constata este că, în ciuda caracterului lor prea puţin spectaculos, negocierile dialogale ale contactului constituie o practică larg răspândită la mijlocul veacului trecut, pe deplin relevantă pentru conturarea profilului literar al epocii. Ulterior ele vor cădea în desuetudine, fiind percepute ca stângăcii auctoriale. Resuscitarea lor se va face mult mai târziu, masiv în proza optzecistă, sub alte auspicii naratologice şi estetice, după cum am încercat să sugerez în preambulul lucrării de faţă.

6.4. De la Vergilius la Spielberg

Acest ultim capitol al acestei ultime secţiuni îşi găseşte cel mai greu locul potrivit în lucrarea de faţă. Ar fi putut, de pildă, să figureze la negocierea coordonatelor spaţio-temporale, pentru că se ocupă de repoziţionări flagrante ale demarcaţiilor aici / acolo, acum / atunci, în raport cu naratorul şi naratarul, cu autorul şi cititorul. Dacă însă în respectiva analiză era vorba de situări perspectivale, de „apropieri" şi „îndepărtări", în cazul de faţă nu mai avem de a face cu atari glisaje, ci cu tentativa de suspendare a graniţei constitutive naraţiunii dintre „aici" şi „acum" pe de o parte, ca loc şi timp *extradiegetice*, în care se găsesc autorul sau cititorul, şi „acolo" şi „atunci", locul şi timpul *intradiegetice*, ale desfăşurării istoriei narate, pe de cealaltă. Ar fi putut, de asemenea, să fie inclus la discuţia despre ficţionalitate, ca tranzactare a contextului, pentru că se are în vedere modul în care lumea cea de toate zilele, lumea

autorului şi a cititorului, ajunge să interfereze cu lumea povestirii ficţionale. I-am rezervat un spaţiu aici, pentru că implică totodată un „pact" special cu cititorul, antrenarea acestuia într-o formă de cooperare textuală care sugerează transformarea cuplului instanţelor de comunicare, „eu şi tu", fiecare cu rosturile şi atribuţiile sale, într-un „noi" comunitar. Distanţa dintre parteneri este, virtual, redusă la minim.

Procedeele la care am să mă refer poartă numele de *metalepse*. O figură între multe altele, metalepsa a fost socotită, în retoricile clasice, o formă de metonimie, de sinecdocă sau de eufemism (Gh.N. Dragomirescu 1975 : 163). Fontanier o defineşte ca un trop propoziţional – ceea ce o distinge de metonimie, trop al cuvântului –, care „constă în a substitui expresia directă prin expresia indirectă, adică a face ca un lucru să fie înţeles prin alt lucru care-l precede, îl urmează sau îl însoţeşte" sau alte forme de contiguitate (Fontanier 1977 : 107). În acest *compositum* de rostiri aluzive – ca, de pildă, Fedra îşi mărturiseşte dragostea incestuoasă lui Hypolit vorbindu-i acestuia despre Tezeu – intră şi „întorsătura de frază prin care un scriitor, un poet este prezentat sau se prezintă ca autor al unor lucruri pe care el n-a făcut decât să le povestească sau să le descrie" sau prin care „în loc de a mai povesti simplu un lucru care se întâmplă sau care s-a întâmplat, el comandă, ordonă ca acest lucru să se facă" (*idem* : 108-109). Astfel de exemple par să explice sensul metalepsei prin ideea unei relaţii de contiguitate – metonimice – între obiectul reprezentării şi obiectul reprezentat : antecedentul e substituit prin subsecvent. Fontanier scapă însă din vedere că figura prezintă o dublă articulaţie, atât într-o logică metonimică, cât şi într-una metaforică : reprezentarea, ca act scriptural, semiotic, este echivalată cu creaţia, ca act material, situat în plan ontologic. Această a doua faţetă a *metalepsei auctoriale* ne aduce în proximitatea unei redutabile linii de gândire mitologizantă, despre complicitatea şi amestecul dintre cuvinte şi lucruri, de la *Cratylos* până la literatura contemporană.

Din perspectiva naratologiei, metalepsa reprezintă o transgresare de nivel narativ : de pildă, suprapunerea temporală a discursului şi a istoriei, ca şi cum acestea s-ar derula simultan (Genette 1972 : 244). De la stereotipiile balzaciene ale gestionării timpului povestirii în raport cu cel povestit – „Până când să ajungă frumoşii noştri cavaleri la vestitul Florian, unde vom intra în lumea elegantă, să facem cunoştinţă cu alţi doi amici, cari ne vor arăta din ce se compun câteodată legăturile amiciei" (Radu Ionescu 1974 : 352) –, până la experimentele moderne în care ierarhia rolurilor, bazată pe precedenţă logică (autor → narator → personaj) este bulversată (Genette aminteşte de *Tristram Shandy* al lui Sterne, Pirandello cu *Şase personaje în căutarea unui autor* sau *Astă seară se improvizează*, teatrul lui Genet, romanele lui Robbe Grillet), metalepsa reprezintă un atentat la natura înseşi a naraţiunii, „frontieră mişcătoare

dar sacrosantă între două lumi: cea în care se povesteşte şi cea care este povestită" (1972: 245). Efectul procedeului poate fi extrem de variat. Din momentul în care nu se mai poate spune exact cine povesteşte şi cine este povestit, cine citeşte şi cine este citit, îşi face loc neliniştea viziunii borgesene că noi, autori şi cititori, s-ar putea să fim la rândul nostru personaje ale altei naraţiuni înglobatoare (*idem*). Cel care intră, mai nou, în *realitatea virtuală* construită pe computer încearcă fascinaţia unei telepurtări SF, dar şi inconfortul temerii că nu va mai regăsi drumul îndărăt. Pe de altă parte însă, ca procedeu retorizant, metalepsa are un impact antiiluzionist. Revolta lumii narate împotriva „stăpânilor", a „paznicilor" care veghează ca tabloul să nu iasă din ramă, spectacolul din scenă ş.a.m.d., se îndreaptă, nu în ultimul rând, împotriva ipocriziei mimetice. Ea ne readuce aminte ceea ce încercăm să uităm: că tabloul e împrejmuit de albul zugrăvelii, că scenei îi lipseşte cel de-al patrulea perete (O'Neill 1992: 116). Metalepsa poate funcţiona, cu alte cuvinte, ca solicitare a unui plus de reflexivitate, de luciditate, tot aşa cum poate avea un efect comic (*idem*: 115), de *qui pro quo* sau de *imbroglio* structural. În orice caz, ea reflectă convingător una din ideile centrale ale studiului lui O'Neill, anume că discursul narativ „este totdeauna subversiv în raport cu rolul său pretins «natural» de instrument sau vehicol" (4).

Ca şi în cazul dialogismelor pe care le-am discutat mai înainte, metalepsa reprezintă, în epoca de care mă ocup, mai degrabă o prezenţă slab conturată – în special pentru cititorul de astăzi –, fără cine ştie ce relief, dar bogat ramificată şi insistentă.

În proza istorică, fixarea cadrului evenimentelor în raport cu topografia timpului narării – şi, implicit, al receptării – este atât de obişnuită, încât nici nu mai merită să insistăm. Pe lângă certificatul de autenticitate pe care îl procură astfel de ancorări într-o realitate nemijlocit cognoscibilă, ele au deopotrivă rostul de a pregăti o situare perspectivală. Ruinele, vestigiile, amintirea fostelor lucruri în actualele locuri pot furniza un prim auxiliar convenabil pentru tentativa de mediere între trecut şi prezent, la care m-am referit într-un capitol anterior. Dar prozatorii vremii nu se mărginesc doar la indicarea unor repere spaţiale ca puncte privilegiate de deschidere a perspectivei temporale – lojă lesne de improvizat la dispoziţia cititorului-spectator. Ei convoacă cititorul pentru catapultarea în timp, îl introduc în culise, îl saltă pe scenă:

„Dacă cetitorul meu va merge cu mine pe drumul ce duce din Iaşi la Bacău, dar care nu e drumul mare, ci acel ce se cheamă *prin frânturi*, un drum pe care îndestul de bine l-a botezat ţăranul moldovean ca să nu am trebuinţă de a mai spune ce fel de drum e; dacă, zic, cetitorul meu m-ar întovărăşi şi ar face cu mine vro şase oare de călătorie tot în fuga calului, el ar întâlni într-un punct unde drumul se cruceşte de un alt drum, astfel că formează o cruce, la umbra

unui mare şi stufos stejar, trei călători – de călători luându-i după murgii cei voinici ce pasc pe lângă ei.

Îmbrăcaţi câtetrei în vestminte ţărăneşti, ei au, cu toate aceste, în fizionomia lor, în manierele lor, un ce carele te face a crede că costumul ce port nu e acel al poziţiunei lor sociale.

Noi vom lua convorbirea lor de acolo de unde am găsit-o, dând de dânşii" (*Logofătul Baptiste Veleli*, Urechiă 1976: 98).

Resortul principal al acestei manevrări a cititorului către şi, în cele din urmă, în cadrul ficţiunii este dat de asimilarea actului povestirii cu cel al efectuării unei călătorii, în care lectorul joacă rol de companion imaginar. Procedeul apare frecvent în proza de peregrinări, unde motivarea lui decurge firesc din sugestia invitaţiei la drumeţie. Povestitorul drumeţ se adresează unui alt virtual călător. Transferul de informaţie dinspre factual spre ipotetic decurge adesea în chip aproape imperceptibil, după cum, de pildă, scrutarea unei hărţi alunecă pe nesimţite într-o realitate virtuală pentru cel care face planuri de călătorie. Glisajul se produce de regulă prin ipostazieri generalizante.

Până şi Asachi face uz de ele din belşug, cu toată propensiunea scriitorului către obiectivitate informativă: verbele de percepţie transpuse la un mod impersonal – „se vede", „se înfăţoşază" – sau în construcţii figurative – „de aice ochiul pluteşte asupra Romei..." –, implicarea unui agent vag determinat – „mergând cineva în piaţa fructurilor...", „stă omul în mirare şi nedumerire...", „nerăbdătoriul drumeţ în depărtare încă cercetează...", „cel ce voieşte a călători în trăsură, trebuie să încongiure...", „pedestrul trebuie să înarmeze picioarele sale cu potcoave întrebuinţate de oamenii munteni", „preumblătoriul vede pe celalalt mal a Nevei...", „un strein se miară de mulţimea porumbilor...", „românul cu plăcere cunoaşte aice..." –, interjecţia „iată" – „iată o privesc şi cugetez!" –, folosirea persoanei a doua, cel mai adesea cu referinţă generică – „între a ei îndoite ziduri şi bolte paralele, te sui ca pe un deal până în vârf", „de aice începi a te cufunda în potici..." – sau întâi plural, fie cu sens imperativ, ca o invitaţie din partea naratorului-călăuză – „dar să ne coborâm de pe acest punct..." – fie mimând chiar străbaterea împreună a traseului descris – „Două deosebite drumuri de căpitenie duc pe vârful muntelui, unul pe la Răpciune, iar altul încongiurându-l din partea Transilvaniei. Noi vom alege acest de pe urmă, ca unul ce este mai puţin ostenitor" (Asachi, II, 1981: 333-400).

Proza de călătorie a generaţiei „Daciei literare" dă un relief mai pronunţat prezenţei cititorului, în măsura în care subiectivizează unghiul de abordare, deplasând accentul dinspre informaţii înspre impresii, chiar atunci când acestea din urmă sunt compuse în retorta unei experienţe imaginate. Firul tematic al călătoriei e nu o dată împletit din urzeală prefăcută, spre a înnoda laolaltă descrieri şi observaţii. Aşa procedează, de pildă, Alecsandri în „fiziologia"

Iaşilor în 1844, luându-şi interlocutorul drept companion de-a lungul întregului periplu: „Dealul *Răpidea*, care este în faţa Iaşilor, ne va sluji de punct de pornire în călătoria în care întreprindem" (IV, 1974: 79, *s.a.*). O sumedenie de „iată" presărate în text, de deictice locale şi temporale, de verbe de mişcare la persoana întâi plural sunt menite să întreţină pe cât se poate iluzia percepţiei „în doi". Mai mult chiar, călăuza se fereşte să stânjenească pe „călătorul cu închipuire", abţinându-se declarat de la descrieri ce ar putea strica „impresia ce are a simţi" însoţitorul fictiv (*idem*). Formal, acesta s-ar numi „M. Cogălniceanu", căruia îi e dedicat textul şi câteva adresări fugitive, însă amiciţia scontată de narator e mai largă, uzându-se de protocolul epistolar ca de o modalitate de captaţie.

În *Piatra Teiului* Alecu Russo alternează şi combină relatarea autenticistă – între altele, cu notaţie de zi cu zi – cu cea din perspectivă conjugată – narator şi naratar, persoana întâi plural – şi cu transferuri asupra unui subiect generic sau asupra cititorului însuşi. Iată o mostră în care, în patru fraze, se succed mai toate aceste variaţiuni: „La jumătate de ceas, după ce treci de sat, ajungi în faţa Grohotişului, pisc prăpăstios pe care trebuie să-l treci. Îndată ne coborâm de pe cai şi începem un urcuş anevoios pe un pământ fugar, în care picioarele se împotmolesc în pământ şi pietre. Mai adaugă înfăţişarea întunecoasă a împrejurimilor, urme de surpări, adânciturі aspre. Este un alt drum, al domnitorului, primprejurul muntelui, dar trebuiesc şase ceasuri încheiate ca să se poată sui până în vârf un car cu şase boi, aşa încât cei călări se folosesc mai bucuros de poteacă" (1970: 283-284).

Paleta procedeelor de implicare a cititorului în scurta reconstituire imaginativă a câte unui itinerar parcurs de autor ajunge să fie folosită cu virtuozitate de către Negruzzi în *Negru pe alb. Primblare* se deschide printr-un transfer perspectival, delegând „călătorului" anonim impresiile de drumeţie, „mergând prin bogate fânaţe şi mănoase semănături, întovărăşit de melodioasa cântare a crestoasei ciocârlii şi a fricoasei prepeliţe, pre care o precurmă din când în când cristeiul cu răguşitul glas" (I, 1974: 211). Frăgezimea textului, atât de bogat în notaţii pasagere, remodelează aproape complet dirijismul sec al îndrumarului turistic. „Călătorul" generic nu mai este eticheta impersonală a unei virtualităţi. „El s-ar lăsa bucuros la o dulce reverie, dacă pocnetele postilionului şi prozaicele lui răcnete nu l-ar turbura" (*idem*).

Negruzzi variază în permanenţă punctul perspectival, în multiple ipostazieri, balansând între persoana a treia, a doua şi întâi plural. Fără a avea nimic spectaculos ca tehnică de construcţie, textul produce totuşi un efect remarcabil, decurgând mai degrabă din dozajul plin de tact. Pare că rolurile s-au inversat între narator şi naratar, cel din urmă fiind drumeţul, secondat de cel dintâi de-a lungul periplului descris, punctând reperele pe hartă, arătând, numind,

explicând, povestind, avertizând, sfătuind, atrăgând atenţia, recomandând – în permanenţă atent şi grijuliu faţă de celălalt. Călăuza îşi intră de-a binelea în rol, punându-se în serviciul drumeţului prin şi printre cuvinte. „Dar iacă te apropii de Târgu-Frumos! Să nu te laneci a judeca după nume şi lucrul!" (211); „Dar să ne întoarcem la drumul nostru. Vezi într-acea vale frumoasă – adevărat peizaj a Elveţiei – acel palat gotic, împregiurat de modeste case ţărăneşti?" (211-212); „În vremea aceasta am ajuns la Roman, dar trebui să ne coborâm din trăsură, şi n-ar fi nici o greşală dacă am merge pe jos până la gazdă, căci prin bortele şoselei de pe uliţa Romanului, suntem în risc să ne prăvălim, şi să ne rupem gâtul" (*idem*); „Iacă intrăm într-o văgăună ce pe ce merge se strâmtează. Vezi cele căsuţe grămădite sub poalele stâncoşilor munţi? Ia-ţi pălăria şi te pleacă; acesta e târgul Petrii!" (213).

Merită subliniat faptul că motivaţia acestor rudimente de fictivizare, fie la Negruzzi, fie la Alecsandri sau la Russo, este de regulă una „realistă", în intenţia de a face posibilă o reprezentare mai vie, mai pregnantă, a lumii înfăţişate. E greu de spus de la ce punct încolo ele tind să se convertească în tehnici de derealizare, de deturnare a relatării în plăsmuire. Ultima epistolă a ciclului *Negru pe alb*, *Băile de la Ems*, se preschimbă treptat într-una din destul de rarele naraţiuni la persoana a doua. Comutarea se face o dată cu ceremonialul prezentării vilegiaturiştilor ce compun „societatea aleasă" a localităţii: „Vezi acest ofiţer ce se primblă la braţ cu un june elegant în civil?" ş.a.m.d. (308): o lume teatralizată, de simulacru scenic ce îşi perindă figurinele trase cu aţa prin faţa privirilor spectatorului, dar şi de promenadă în Copou, cu bârfe strecurate la ureche între saluturi politicoase. Urmează apoi, tot la persoana a doua, ilustrarea programului de viaţă obişnuit al băilor. Monotonia, repetitivitatea înlesnesc transferul dinspre narator spre naratar: „La 5 oare dimineaţa alergi la izvor, şi până la 9 înghiţi apă caldă primblându-te – dacă nu plouă – prin grădină, şi ascultând orchestru" etc. (309). „Pătimaşii" aflaţi la cură se depersonalizează, vieţuind în tactul aceloraşi îndeletniciri rutiniere, confrerie de circumstanţă întru restriştile locului unde nu se întâmplă nimic, ca în *Borsec* de Alecsandri: „La Borsec toţi sunt fraţi, de nu în Hristos, dar în borviz" (IV, 1974: 176). Narator şi naratar intră deopotrivă sub tăvălug, făcându-se una cu lumea povestită: bun pretext pentru o invitaţie ficţională.

Plecând de la *topos*-ul călătoriei în tovărăşie, prozatorii dezvoltă strategii de captare a cititorului în spaţiul ficţional, adesea de o atât de ingenuă transparenţă încât trec astăzi drept amuzante bizarerii. Într-o perioadă în care convenţiile narative abia se fixau pe teren autohton, preocuparea pentru „naturalizarea" acestora avea de ce fi foarte firavă. Literalizarea metaforei drumului parcurs împreună de narator şi naratar, de autor şi cititor, deconspiră artificiul jocului dublu, al situării simultane pe cele două planuri: lumea prezentată şi vorbirea

despre ea. „Să pornim, că avem multişor *de zis*. Îndesaţi-vă cuşmele, că vor asurzi chiotile şi pocnirile surugiilor..." – îşi începe Ralet (1979 : 251) descrierea călătoriei ieşeanului în provincie. De la antrenarea imaginaţiei cititorului în „efectul de real", prozatorii ajung la exerciţii monitorizate pentru deprinderea acestuia cu mânuirea ficţiunilor, în adaos faţă de „prelegerile" şi „temele pentru acasă" prezentate anterior între tranzactările referenţiale.

Să revenim puţin acolo unde i-am lăsat pe narator şi naratar – „unde drumul se cruceşte de alt drum" – în fragmentul citat din „episodul istoric" al lui Urechiă. „Antrenamentul" prevede, după cum se arată, exerciţii de telepurtare, în simulator – regimul ipotetic al premisei : „Dacă cititorul meu..." –, conduse de un instructor menit nu numai să asigure buna transbordare din cronotopul actualităţii ieşene în cel al vechimii moldoveneşti ci şi acomodarea crononautului în noul ambient. Naratorul oferă chei de orientare – „de călători luându-i după murgii cei voinici ce pasc pe lângă ei" –, propune ipoteze interpretative – confirmate, de bună seamă, ulterior : „un ce carele te face a crede că..." – şi reaminteşte că totul nu e decât o probă, o simulare dirijată : „Noi vom lua convorbirea lor de acolo de unde am găsit-o, dând de dânşii". Avem de ce să ne întrebăm ce s-ar putea înţelege prin „noi" : pluralul auctorial ? narator plus cititor ipotetic, în ipostază crononautică ? narator plus cititor real ? Distribuţia rolurilor e pe atât de confuză, pe cât de categorică e construcţia lor. Desfăşurarea tramei epice e permanent dublată de un parcurs de „spionaj", în care narator şi naratar se infiltrează ca observatori ai evenimentelor, punctând mai de fiecare dată schimbarea locului acţiunii : „Lăsând acum, pentru câteva minute, pe vornicul Vasile Lupu să călătorească singur, vom sta sub stejar, ca să facem mai de aproape cunoştinţă..." (Urechiă 1976 : 100) ; „Să-l urmăm acum în drumul ce au apucat" ; „Să intrăm şi noi cu el" (*idem* : 102) ; „Cetitorul meu binevoiască a merge cu mine pe drumul ce duce la mânăstirea Neamţului..." (110) ; „Ce măreaţă şi impozantă adunare găsim noi acuma..." (120) ; „E timp acuma să ne înturnăm în cămara acea din Curţile domneşti..." (122). Dacă mânarea cititorului, ca naratar explicit interpelat, de la o scenă la alta, în înlănţuirea lor, e un exerciţiu lejer şi profitabil, instructajul pentru coparticipare e mai încurcat în cazul evenimentelor ce preced în timp istoria narată sau se petrec simultan. Am văzut cum cititorul e poftit ca, abandonându-l pe protagonist, să mai adaste o vreme sub stejarul de odinioară, nu însă pentru a pândi sosirea vreunui nou erou, ci pentru a asculta în tihnă istorisirea naratorului despre naşterea inamicului lui Iliaş, a viitorului domn. Cu alte cuvinte, Vasile Lupu e părăsit pentru a-l întâlni pe... Vasile Lupu. Dar romancierii vremii nu percep decât arareori scrâşnirea convenţiilor pe care le vehiculează. Urechiă proiectează planul istoriei în cel al discursului, transformând relatarea în periplu detectivistic. Nimic nu îl împiedică să procedeze şi invers, inserând povestirea în timpul acţiunii.

„Profitând acum de momentul cât logofătul Veleli se pregăteşte de a ieşi şi vorbeşte cu stăpânul său de lucruri puţin importante pentru şirul istoriei noastre, să zicem câte ceva care să facă mai cunoscut cetitorului caracterul lui Iliaş" (107). Stejarul sub care suntem din capul locului somaţi să ne prezentăm în imperiul de mucava al iluziei se află, ca în poveşti, la hotar între lumi.

Ne-am obişnuit, în ultimul timp, tot mai mult cu ideea că există *ficţiuni* pentru că există *ficţiune*, şi că aceasta nu trebuie înţeleasă ca o anumită proprietate a unei clase de texte, ci ca un tip de activitate, de comportament, care se exercită prin operaţii de producere sau receptare de texte. *Ficţiunea* e o formă de comunicare cu reguli proprii. Cel mai adesea, textele numite ficţionale disimulează sau oblitează aceste reguli, în orice caz, nu le statutează explicit, mărginindu-se să le sugereze, să le semnaleze oblic, aluziv. În general, producătorul de ficţiuni nu se legitimează ca atare. Dacă cineva strigă în gura mare „Atenţie, născocesc!" – cum am văzut că se mai întâmplă în răstimpuri – puseul de francheţe pare excesiv şi, în loc să dumirească, mai degrabă ne intrigă: nu ştie X regula regulii, de a asuma ficţiunea cu oarecare discreţie? sau se pune cu bună ştiinţă în răspăr – şi atunci de ce? sau ne judecă drept capete boante, neşcolite într-ale literaturii? sau norma nu e suficient de consolidată pentru funcţionarea nestânjenită a codicilului „discreţiei"?

Multora le-a părut profitabil să apropie practicile textuale ale literaturii de teoria actelor de limbaj, evocată anterior. Un text ficţional ar implica un enunţ performativ care ar statuta valoarea sa ilocuţionară *ca ficţiune*: fie în numele autorului – „Mă imaginez într-o lume şi vă invit să concepeţi această lume în care..." (Levin 1976), „Binevoiţi a vă imagina împreună cu mine că..." sau, mai sofisticat, „Eu, autorul, hotărăsc în chip ficţional prin prezenta, adaptând în acelaşi timp cuvintele la lume şi lumea la cuvinte, şi fără să îndeplinesc nici o condiţie de sinceritate (= fără să cred în ele şi fără să vă cer să credeţi) că..." (Genette 1994: 121, 123) – fie în numele textului însuşi: „Mă ofer spre interpretare" sau „Vă invit să mă interpretaţi" (Chambers 1980: 403; *apud* Petrey 1990: 81). După cum bine se vede, sunt identificate acte de vorbire diferite – directive (invitaţie, solicitare), declarative (acel *fiat!* al literaturii potrivit căruia textul construieşte o lume construindu-se pe sine), poate chiar comisive („mă imaginez..." sau „mă ofer..." reprezintă o promisiune?). Indiferent însă de versiunea acreditată de un analist sau de altul, toţi par a cădea de acord asupra unui lucru: „ficţiunea" se enunţă implicit, asemeni actelor de limbaj indirecte. O modalitate mai subtilă, mai rafinată de comunicare, cum s-ar cuveni artei cuvântului? Aşa s-ar zice, dacă nu am fi fost avertizaţi că, şi în afara literaturii, actele de limbaj au *„cel mai adesea* întrebuinţări indirecte" (Levinson 1983: 264, *s.a.*). E mai plauzibil să ne gândim la seturi de reglementări, de norme sau convenţii, interne, ca şi în cazul politeţii sau al conversaţiei.

În proza paşoptistă şi postpaşoptistă sare în ochi tendinţa de a exhiba componenta pragmatică a ficţiunii, ca partenariat stabilit între narator şi naratar, între autor şi cititor. Semnul cel mai evident al acestei asocieri – libere? – îl dă frecvenţa persoanei întâi plural, „noi". Acest „noi" presupune adesea o lepădare a rolurilor asumate de către cei doi asociaţi: nici primul nu mai e autor, nici cel din urmă cititor. Ambii se preschimbă, într-o senină frăţietate, în martori, observatori ai poveştii narate. Democraţia comunicării literare se reglează în spirit comunitar. Transpare aici, pe de o parte, nevoia de contrabalansare a ascendentului auctorial, atât de presant sub alte aspecte. Produsul narării, naraţiunea, devine bun obştesc. Uneltele se folosesc în comun, „autorul simulând transferarea mijloacelor omniscienţei sale asupra cititorului" (Ionescu Ruxăndoiu 1991: 94). Pe de altă parte, invitaţia adresată cititorului de a încerca „pe viu" gustul ficţiunii are cu siguranţă virtuţile unei pedagogii a lecturii: exerciţii de efectuat în clasă, sub privirea dascălului. *Metalepsa auctorială* a retoricienilor funcţionează ca *metaforă lectorială*, ca model analogic pentru înţelegerea şi mânuirea ficţiunii.

Procedeul pare astăzi neîndemânatic – ultraconvenţional – şi destul de bizar. Cine să (mai) ia cât de cât în serios ipotezele lui V.A. Urechiă? Cine s-ar lăsa ispitit să creadă că până în vremea lui Vasile Lupu sunt vreo şase ore de drum? Întrebări retorice. Cu toată stângăcia lor, astfel de puneri în scenă oferă o soluţie, în epocă, de a echilibra „artefactul" ficţiunii cu „faptul" istoriei, o modalitate tipică de a face tolerabilă contradicţia „adevărului imaginat".

Mă mărginesc la acest studiu de caz, ce ar putea fi mult amplificat cu alte exemple – *Don Juanii...* lui Radu Ionescu, de pildă, oferă din belşug – de captare a cititorului în practici ficţionale, propunându-i acestuia să se imagineze pe sine drept călător, observator, însoţitor al povestitorului şi într-un fel ucenic al acestuia, drept „trăitor" într-un univers permisiv al naraţiunii, care absoarbe deoptrivă narator, naratar, chiar şi însuşi discursul narativ, apropiindu-le pe cât se poate de personaje şi de evenimente. Nu numai Urechiă se foloseşte de un atare instrumentar într-un chip strident artificial şi contradictoriu. Este cred îndreptătită observaţia lui Dan Manucă despre „libertatea, neîngrădită aproape, pe care şi-o îngăduie prozatorul epocii (...) în a se juca, asemeni unui copil, cu procedee presupus romaneşti" (1988: 34).

La Hasdeu deja această „joacă" îşi pierde ingenuitatea, fiind pigmentată cu un surâs ironic, cu o plăcere faceţioasă de a deturna ticurile de scriitură ale epocii. Iată-l pe romancier făcând recurs la strategema telepurtării, în regimul ipotetic habitual: „Dacă vi s-ar fi întâmplat a trece pe stradele Sucevei în ziua de 1 iuliu 1504..." (*Ursita*, 1994: 58). Doar că invitaţia *follow me* ia din capul locului turnura fantazării contrafactuale, pe întortocheatele căi ale întâmplării. Cititorul e lepădat, liop!, în pulberea metropolitană – mai confuz decât

provincialul lui Negruzzi descins în Urbe – într-o încremenire cum numai în basm sau în istoria Sodomei şi a Gomorei s-au mai văzut. Dar nimeni nu-i sare în ajutor nedumeritului pasager al istoriei, fiindcă povestitorul e preocupat să facă inventarul bisericilor sucevene şi să se mire, la rândul său, prin ce va fi atras cetatea de scaun pedeapsa divină. Naratar şi narator împărtăşesc aceleaşi surprize, ambii sunt „picaţi în lună" : „Dar nu ! sucevenii n-au pierit ; cel puţin n-a pierit unul din ei, căci iată arătându-se în o răspântie şi alergând în goana calului... cine?" (*idem*: 59). Să nu ne-ncurcăm în mrejele enigmei, căci răspunsul soseşte pe dată : „cunoscutul nostru vânător Focşa..." etc. Suspansul e dezamorsat înainte de a se încropi. Proiectat într-o lume atât de nefamiliară, cititorului i se îngăduie chiar familiaritatea de a interpela personajele, dar, încă o dată, fără folos : „De-l veţi întreba : „Încotro fugi, vere Focşo?" el nu va răspunde, el nu se va opri, el nu va întâmpina la cestiunea d-voastre măcar prin o cătătură..." (59). Naratorul o ia razna în urmărirea fugarului, abandonându-şi partenerul, căruia oricum nu-i oferise cine ştie ce sprijin, şi uitându-şi de sine în competente consideraţii despre alcătuirea palatului domnesc de odinioară. Revenind, iarăşi cine ştie cum, în naraţiune împreună cu acoliţii săi cititorii, călăuza îşi pierde pe dată întreaga pricepere. Câteşitoţi sunt nevoiţi să asiste la un fel de scenă mută, într-un decor schimbat, în care o mulţime de oameni de tot soiul se holbează, nu se ştie de ce, către locuinţa domnească, vălurind „o ciudată murmură", „din care nu puteţi înţelege nimic" (60). Evident, cititorului i se va da, într-un final, satisfacţie, poftit fiind să păşească în dormitorul lui Ştefan, întru dezlegarea misterului. Nu însă înainte de a fi gustat un pic din deliciile debusolării, ale luării pe cont propriu a aventurii călătoriei în ficţiune. Romancierii vremii se jucau de-a Vergilius, Hasdeu – de-a Spielberg.

7. PENTRU O ALTĂ EPOCĂ LITERARĂ

Vai celor care au a înfăţişa, elevilor sau studenţilor, literatura din perioada numită – aici, comasat – paşoptistă şi postpaşoptistă! Este, probabil, perioada cea mai lipsită de atractivitate din întreaga noastră istorie literară – la concurenţă, eventual, cu cea a „sfârşitului şi începutului de secol" sau cu întinsa epocă „veche". Şi totuşi, perioada aceasta a modernităţii antejunimiste are o producţie literară relativ bogată, în comparaţie de pildă cu precedenta, constrânsă să-şi anexeze, cu titlu de „valori expresive", de „precursori" – „bazele" care se tot pun vreme de trei veacuri – sau altminteri, scrieri cu o destinaţie originară evident străină beletristicii; această perioadă însumează creaţii variate – „diversificarea" e unul din cuvintele cheie pentru descrierea fizionomiei ei – şi autori cu nume rezonante, care nici măcar nu au a se plânge că sunt eclipsaţi de înaintaşi, precum ar face-o cei de după „marii clasici", veşnic ameninţaţi de stigmatul epigonismului, de verdictul minoratului estetic.

Necazul cel mare al perioadei de care m-am ocupat în acest studiu e că ea nu este – sau, dacă-mi permiteţi acest agramatism, *este nici... nici....* Nu *mai* e, cu ostentaţie chiar, „veche", dar nu e *încă* „modernă" decât în raport cu trecutul, nu şi cu viitorul. Şi are de pierdut din ambele delimitări, privând cititorul de azi – pe cel mai îndrăzneţ şi mai imaginativ în special – de sentimentul aventurii într-un spaţiu cultural străin, de seducţiile alterităţii ce răsplătesc truda bătăliei filologice cu textul, trezindu-i totodată impresia stânjenitoare de neîmplinire, de aspiraţie ratată. Lucrul acesta a fost resimţit încă de multă vreme de critica românească de autoritate şi exprimat de cei care, dintr-un motiv sau altul, s-au considerat datori s-o facă – şi cred că e păcat ca atari judecăţi mai aspre să fie, cum se întâmplă de regulă, trecute cu vederea.

„Dacă privim cu obiectivitate şi numai din punctul de vedere al expresiei poetice, putem afirma, fără pesimism sau modernism exagerat, că poezia română de dinainte de Eminescu nu există ca valoare actuală, ci numai ca valoare istorică, raportată la momentul ei de producere" – scria Lovinescu în 1929, cu atenuări înşelătoare, care, prin context – „pentru a-şi legitima existenţa literară, fiecare poet e aproape obligat de a aduce o manieră nouă în expresie" –, fac verdictul parcă şi mai tranşant (Lovinescu 1929: 210). Deşi mai indulgent cu proza timpului, pe care o consideră mai rezistentă la „mutaţia valorilor", aptă

încă de a oferi „valori pozitive" (*idem*: 209), Lovinescu face să planeze asupra întregii epoci suspiciunea că ea ar trebui relegată „criticii universitare" care, prin menirea ei explicativă, are dreptul, poate chiar datoria să-şi anestezieze „sensibilitatea estetică". Un cadou otrăvit, de bună seamă!

Cincisprezece ani mai târziu, în deschiderea secţiunii despre *Începuturile literaturii artistice* a *Istoriei literaturii române moderne*, „Şerban cel Rău" desena o imagine nu tocmai atrăgătoare a producţiei literare din epoca pe care îi revenise să o prezinte în cadrul lucrării, divulgându-i mimetismul – „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Experienţa interioară a romantismului ne-a rămas străină" –, nesiguranţa şi eclectismul în plan estetic – „Despre o doctrină literară, la scriitorii noştri din jurul anului 1830, nu poate fi vorba" –, precaritatea spiritului critic (Cioculescu/ Streinu/Vianu 1971 : 7-9). Judecata globală previne cititorul să-şi tempereze cu multă precauţie aşteptările: „Suntem, la mijlocul veacului, încă în stadiul gramatical şi lingvistic al culturii noastre" (*idem*: 9), justificând astfel un crez împărtăşit de cei trei autori ai *Istoriei...* – „istoria literară, întemeiată ca şi critica, axiologic" (10) –, arborat cu mândrie de Cioculescu însuşi pe parcursul întregii sale cariere.

Două opinii vădit convergente care duc însă, datorită sistemului de referinţă în care se plasează, către consecinţe divergente. Lovinescu recomandă studierea epocii aurorale în afara axiologicului, Cioculescu face din acesta, din contră, criteriul esenţial. Pentru unul critica şi istoria literară sunt în divorţ, pentru celălalt, într-un strâns mariaj. Nici unul, nici celălalt n-au făcut dintr-o atare concluzie, precum bine se ştie, o măsură procustiană. Intrat în sfera valorilor, studiul nu se poate sustrage complet nici de la perspectiva valorizantă, nici de le tentaţia „obiectivării" relaţionale a acesteia.

În confruntarea cu epoca paşoptistă şi postpaşoptistă – şi nu numai –, istoria noastră literară a adoptat, de prin anii '40 încoace, preponderent linia cioculesciană, cea a aproprierii şi apropierii prin selecţia şi reliefarea, din „venerabilele grămezi de moloz" (Cioculescu, *op. cit.*: 10), a scrierilor care încă ar merita atenţia cititorului de azi, combinată, în felurite şi, adesea, contrariante amalgamaje, cu istorismul evoluţionist – „devenirea" literaturii române. Veriga intermediară o constituie cel mai adesea tradiţia – acea *Überlieferung* gadamereană –, persistenţa consensului exegetic – şi, eventual, de receptare –, „proba timpului": „ne vom limita să selecţionăm scriitorii verificaţi cu vremea, prin permanenţa operelor..." (*idem*). Ca exponent al „contopirii orizonturilor", istoricul literar devine însă, inevitabil, arheolog fraudulos. El promite că scoate din straturile timpului „edificiile" literare care s-au aflat în permanenţă la vedere. El restituie şi instituie, excavează construind.

În studiul meu m-am situat, din capul locului, mai aproape de poziţia lovinesciană. Aveau desigur destule îndreptăţiri Maiorescu şi junimiştii să

privească, încă de la finele deceniului 7, cu ochi severi îndărăt. Ceea ce ei reuşeau mai greu să distingă, scrutând „adevărul" producţiei literare anterioare, era că aceasta, săracă într-adevăr în Creaţii, crease totuşi o Literatură de tip modern, un sistem de practici, de uzanţe şi de norme atât de scriere, cât şi de lectură. „Adevărul" principal al epocii stă în articularea – ezitantă, nu o dată schimonosită – „convenţiilor" fără de care nu poate funcţiona o literatură. Către acest tip de *poesis*, difuz, aproape impersonal, mi-am îndreptat cu precădere atenţia. Îmi e destul de limpede câte capcane metodologice se ivesc din cuplarea unei utopii rankeene cu un instrumentar al „analizei imanente". Sper măcar că ele nu sunt mai perfide decât cele presărate în istoriile literare uzuale.

Există însă şi un indubitabil *parti pris* valorizant în lucrarea de faţă. Am vrut să transmit cititorului experienţa pe care eu însumi am încercat-o atunci când, observând epoca din unghiul pe care mi l-am ales, ea a început să-mi devină mai simpatică. Recunosc aici sprijinul – amintit pe alocuri – pe care mi l-au dat colegii mei de generaţie, nu ca critici sau istorici literari, ci ca scriitori. Ieşind, în parte, de sub „mantaua lui Caragiale", ei au reanimat, ironic şi simpatetic totodată, fiinţa însăşi a „convenţiilor", supuse atâta timp unui tratament de camuflare, de mortificare. „Comedia literaturii" pusă în scenă de optzecişti face uneori trimitere expresă la epoca de care mă ocup. Avem în comun, poet, prozator sau critic, tentaţia de a ne apropria – şi apropia – timpul cu pricina prin îndepărtare, prin căutarea a ceea ce e străin de noi, de modul nostru de azi de a percepe şi de a practica literatura: acel aer de cabotinism eroic şi suav al unor vremuri în care era totul de făcut, pentru ca posteritatea să stea liniştită degeaba.

Intenţionam, la începuturile acestei cercetări, să acopăr proza întregului secol al XIX-lea românesc. Cu timpul mi-a devenit tot mai limpede ceea ce ar fi trebuit să intuiesc încă din start: că tipul de analiză aplicată perioadei aurorale la un moment dat va-înceta să mai funcţioneze altminteri decât sacrificându-şi obiectul. Până la „Junimea", labilitatea genurilor şi absenţa unor individualităţi proeminente, a unor „personalităţi accentuate" în creaţia literară fac posibilă analiza transversală a unui câmp foarte variat de texte, marcat de tendinţe entropice ale discursului prozastic. Scrierile non-ficţionale prin definiţie, precum jurnalul de călătorie, jurnalul intim sau memorialistica, scrierile acreditate ca ficţionale, de factură nuvelistică sau romanescă, scrierile de graniţă, proza de observaţie şi de analiză a mediilor sociale de tipul fiziologiei, proza narativă ca şi cea expozitivă uzează toate de tehnici de comunicare frapant asemănătoare sau convergente. Singura deviaţie mai fermă o reprezintă probabil, sub acest aspect, proza poematică, ale cărei începuturi tatonante coboară până la „tabletele" lui Asachi, după modelul lui Zschokke, *Meditaţiile* lui Bolliac sau *Cântarea României* a lui Russo – varietăţi care, atât în spirit cât şi în orientarea

stilistică, se opun „speciilor paşoptiste tipice" (Zamfir 1984 : XIX). Odată cu „marii clasici" o „poetică a prozei" de felul celei încercate aici devine incertă. Ce invariante mai acoperă distanţele dintre *Sărmanul Dionis*, *Lache şi Mache*, *Amintiri din copilărie*, *O făclie de Paşte*, *Thalassa*, *Moara cu noroc*...? Nu vreau să spun cu aceasta că proza de până la pragul junimist e Marele Intertext germinator, nebuloasa lipsită atât de autori, cât şi de opere. Am zăbovit în numeroase dăţi asupra modului în care practici de scriitură comune capătă o coloratură aparte la un prozator sau altul, în cutare sau cutare text. Individualităţi există în epocă fără îndoială, însă privirea de ansamblu mai poate încă face abstracţie de ele, le mai poate încă suspenda cu randament euristic. Nu în ultimul rând, acest tratament e înlesnit de inconsistenţa conceptului însuşi de „literatură" în conştiinţa vremii.

O poetică a prozei de la „Junimea" încoace devine improbabilă pentru că segregaţia nivelurilor literaturii, în curs pe intervalul de care m-am ocupat, e deja un fapt împlinit. Firele ce legau încă pe Grandea de Bujoreanu, pe Bujoreanu de Radu Ionescu, pe Radu Ionescu de Filimon, pe Filimon de Bolintineanu, pe Bolintineanu de Kogălniceanu, pe Kogălniceanu de Alecsandri ş.a.m.d., reunind laolaltă „familia" pestriţă, eteroclită, a scriitorilor antejunimişti, se dezleagă. Un semn elocvent al acestui fenomen ce ţine de sociologia literară, o „urmă" apăsată în însăşi creaţia scriitorilor junimişti, e faptul că ei încep să practice pe scară largă „reciclajul" formelor şi stilurilor beletristice sau paraliterare – parodia sistematică şi absorbţia scripturalului urban, gazetăresc, funcţionăresc etc. la Caragiale, oralitatea rustică la Creangă ş.a.m.d. Ajunsă la maturitate, Literatura îşi caută deja resurse de revigorare – nimic comparabil, sub acest aspect, cu recursul la folclor, ca antidot faţă de „mania imitaţiei", în perioada precedentă, sindrom de criză identitară puberală.

Perioada „Junimii" aduce în prim plan creatori ale căror opere opun rezistenţă la operaţiile de demontare şi reasamblare mozaicală ale analizei transversale. Dacă epoca paşoptistă şi postpaşoptistă *afirmă* individualitatea creatorului, cea ulterioară *o constată*. Ce altceva este studiul lui Maiorescu, *Eminescu şi poeziile lui*, cu binecunoscuta-i profeţie finală: „Pe cât se poate omeneşte prevedea..."? (Maiorescu, II, 1984 : 108). Cei aproape şaizeci de ani ce separă elegia lamartineană a lui Heliade, *La moartea lui Cârlova* [1831], de studiul maiorescian, jalonează intervalul în care „rola" destinată poetului îşi găseşte, în cele din urmă, protagonistul.

Dar nu numai Eminescu, a cărui mitologizare începe încă din ultimii ani ai vieţii, dă identitate imaginii creatorului. Nu se subliniază, cred, îndeajuns importanţa *diferenţelor* atât de frapante între scriitorii de înaltă cotaţie care apar în ambianţa „Junimii". Fiecare, *în felul său*, instituie o cezură în raport cu predecesorii.

Nu mi se pare că Ion Creangă ar aparţine aceleiaşi „matrici stilistice" a memoriei, alături de Ion Ghica şi de George Sion, nici măcar ca treaptă finală în „instaurarea gratuităţii memorialului", ce duce în cele din urmă la transformarea speciei „în oarecum contrariul său", aşa cum consideră Mihai Zamfir (1989: 95). După cum am încercat să argumentez în altă parte (Papadima 1990), cred că *Amintirile...* lui Creangă nu mai au nimic de a face cu postura de „mărturisitor" în care se pun, totuşi, atât Ghica cât şi Sion. Impulsul recuperării trecutului, ce motivează încă la Ghica şi Sion memorialistica, se preschimbă, la Creangă, într-o rafinată „artă a despărţirii" de un univers iremediabil pierdut, nu numai la graniţa dintre două vârste, dintre copil şi adult, ci şi dintre două culturi, cea a mediului de origine şi cea a Iaşilor de adopţiune, faţă de care avea să păstreze, în viaţă, atitudinea dezrădăcinatului, dar căreia avea să i se integreze şi să i se adreseze estetic.

Erupţia fantasticului vizionar în proza eminesciană aduce cu sine o soluţie de continuitate ce nu mai necesită comentarii.

Critica literară a văzut în opera lui Caragiale fie punctul terminus, de maximă înălţime, al filonului realist-critic inaugurat de paşoptişti, fie, tot mai insistent în ultimele decenii, deschiderea unei noi „epoci" literare, cea a modernităţii (Papadima 1996: 21-22). Pornind de la observaţiile lui Al. Călinescu despre rolul de „placă turnantă" – ce „asigură operaţia de substituire dialectică între două epoci literare şi marchează intrarea în «vârsta modernă» a literaturii noastre" (1976: 63) – jucat de Caragiale am analizat, într-un studiu ceva mai larg, „deconstrucţia", subminarea şi reconversiunea, în proza lui „nenea Iancu", a convenţiilor şi normelor privind omogenitatea textului, ficţionalitatea, raporturile dintre autor şi narator, statutul retoric al ironiei etc. (Papadima 1998: 83-156).

Nici didacticul Slavici, în atâtea privinţe încă îndatorat modului de a concepe şi de a exersa proza beletristică al predecesorilor, nu mi se pare că mai „stă alături" de Filimon şi ceilalţi. Noutatea esenţială pe care o aduce proza lui Slavici este „volumetria", tridimensionalitatea construcţiei lumii epice, în vădit contrast cu „planitatea" – era să spun „platitudinea", gândindu-mă (cum altfel?) la celebra distincţie a lui Forster (1968: 72-78) – aproape generală la predecesori. Aceştia din urmă – dintâi, în ordine cronologică – construiesc „tablouri", „scene" pictate de privirea unui singur observator, de regulă din afara spaţiului acţiunii. Chiar şi privitorii *din* tablou, ca Lăpuşneanul şi Moţoc în scena măcelului, servesc drept ghidaj al privirii dinafară, a cititorului. Or, prezenţa masivă a *pluriperspectivismului intradiegetic* în proza lui Slavici creează pentru prima oară impresia unei prezentări „scenice" (în deplinul înţeles al cuvântului), în care personajele, protagonistul şi antagonistul, nu mai privesc către şi se simt privite de către spectator. „Privirea triunghiulară" pe care o semnala Vasile

Popovici într-un studiu (1988) ale cărui idei le-am sintetizat aici, prezenţa atât de frecventă a „celui de-al treilea" care îi priveşte pe eroi şi îi face să se simtă priviţi *înăuntrul* lumii lor, chiar dacă îşi are sorgintea în preocupările etice ale lui Slavici – „vocea colectivităţii" ca instanţă morală –, înlesneşte un pas imens în direcţia *autonomizării* epicului, a desprinderii lui de sub tutela regiei auctoriale şi a întăririi iluziei mimetice, ceea ce are consecinţe deosebit de însemnate la nivelul retoricii narative.

Scriitorii junimişti pun pecetea unui tip de raportare faţă de scris şi faţă de public sensibil diferit de cel anterior. Practica atât de larg răspândită în vremile aurorale, a scrisului intermitent şi conjunctural, pierde treptat teren. Diferă totodată instrumentele de mijlocire cu publicul cititor. Mesajul preponderent „exoteric", centrifug, al presei culturale paşoptiste şi postpaşoptiste, de „propagare" a valorilor, se preschimbă, prin „Convorbiri literare", într-unul mai degrabă „ezoteric", centripetal, de etalon al bunului gust şi al performanţei estetice. Ambianţa cenaclieră ajută, de asemenea, imens scriitorii în orientarea către un „cititor ideal", a cărui prefigurare căuta să fie elita tinerimii junimiste, şi în structurarea conştiinţei estetice proprii. Toate acestea şi multe altele care s-ar putea adăuga fac ca, odată cu „Junimea", proza noastră să o pornească pe drumul „despărţirii" dintre autor şi cititor, al distanţării partenerilor de comunicare – prin subversiune, ca la Caragiale, prin opacizarea textului, ca la Eminescu, prin autonomizarea lumii epice, ca la Slavici. Chiar şi atât de locvacele *Amintiri...* ale lui Creangă îşi obţin în bună măsură efectul prin subtila transgresie dinspre un naratar dornic de istorisiri, precum Smaranda şi Ştefan a Petrii ascultându-l pe bunicul David, înspre un cititor estet precum Streinu sau Călinescu. Şi, nu în ultimul rând, pentru extinderea tipului de analiză practicat în această lucrare asupra prozei postjunimiste e mai incomodă decât tendinţa de distanţare ca atare varietatea atât de evidentă a modalităţilor prin care aceasta se manifestă.

Pe scurt, pentru o altă epocă literară, un alt aparat analitic. De ce fel?

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CORPUS DE TEXTE

Aglaia. Roman anonim din secolul XIX, ed. de Pavel Balmuş, Chişinău, ARC, 1996.

V. Alecsandri: *Opere*, vol. IV, ed. de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, Minerva, 1974.

Gr. Alexandrescu: *Opere*, vol. I, ed. de I. Fischer, Bucureşti, ESPLA, 1957.

Gr. Alexandrescu: *Poezii. Proză*, ed. de I. Fischer, Bucureşti, Minerva, 1985.

Gheorghe Asachi: *Opere*, vol. II, ed. de N.A. Ursu, Bucureşti, Minerva, 1981.

Nicolae Bălcescu: *Opere*, vol. I, II, III, ed. de G. şi Elena Zane, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1968, 1974, 1986.

George Baronzi: *Misterele Bucurescilor*, Bucuresci, Typographia jurnalului Naţionalul, 1862.

Dimitrie Bolintineanu: *Opere*, vol. V, VI, ed. de Teodor Vârgolici, Bucureşti, Minerva, 1984, 1985.

Cezar Bolliac: *Scrieri*, vol. I, II, ed. de Andrei Rusu, Bucureşti, Minerva, 1983.

Ioan M. Bujoreanu: *Mistere din Bucureşti*, ed. de Marian Barbu, Bucureşti, Minerva, 1984.

Alecu Cantacuzino: *Serile de toamnă la ţară*, ed. de Liviu Grămadă, Cluj, Dacia, 1973.

Catastihul amorului şi *La gura sobei*, ed. de Dumitru Bălăeţ, Cluj, Dacia, 1986.

Cărţi româneşti de artă oratorică, ed. de Mircea Frânculescu, Bucureşti, Minerva, 1990.

Timotei Cipariu: *Jurnal*, ed. de Maria Protase, Cluj, Dacia, 1972.

Ion Codru-Drăguşanu: *Peregrinul transilvan*, ed. de Romul Munteanu, Bucureşti, ESPLA, 1956.

Epopei naţionale, ed. de Teodor Vârgolici, Bucureşti, Minerva, 1979.

N. Filimon: *Opere*, vol. I, II, ed. de Mircea Anghelescu, Bucureşti, Minerva, 1975, 1978.

Ion Ghica: *Opere*, vol. I, II, ed. de Ion Roman, Bucureşti, EPL, 1967, 1970.

Gândirea românească în epoca paşoptistă, vol. I-II, ed. de Paul Cornea şi Mihai Zamfir, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

Dinicu Golescu: *Scrieri*, ed. de Mircea Anghelescu, Bucureşti, Minerva, 1990.

Grigore H. Grandea: *Scrieri*, ed. de Pavel Ţugui, Bucureşti, Minerva, 1975.

Bogdan Petriceicu-Hasdeu: *Scrieri literare, morale şi politice*, tom I, II, ed. de Mircea Eliade, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1937.

B.P. Hasdeu: *Ursita*, ed. de Constantin Mohanu, Bucureşti, Gramar, 1994.
B.P. Hasdeu: *Opere*, vol. II, ed. de Stancu Ilin şi I. Oprişan, Bucureşti, Minerva, 1996.
Sasu, Aurel: *Retorica literară românească*, Bucureşti, Minerva, 1976.
I. Eliade Rădulescu: *Opere complete*, vol. I, II (*Echilibru între antiteze*), ed. de Petre V. Haneş, Bucureşti, Minerva, 1916.
I. Heliade-Rădulescu: *Opere*, tomul II, ed. de D. Popovici, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943.
Ion Heliade-Rădulescu: *Scrieri lingvistice*, ed. de Ion Popescu-Sireteanu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1973.
I. Heliade-Rădulescu: *Opere*, vol. III, ed. de Al. Piru, Bucureşti, Minerva, 1975.
I. Heliade-Rădulescu: *Suvenire şi impresii ale unui proscris*, ed. de Maria Protase, Cluj, Dacia, 1975b.
Ion Heliade-Rădulescu: *Critica literară*, ed. de Aurel Sasu, Bucureşti, Minerva, 1979.
Radu Ionescu: *Scrieri alese*, ed. de Dumitru Bălăeţ, Bucureşti, Minerva, 1974.
Mihail Kogălniceanu: *Opere*, vol. I, ed. de Dan Simonescu, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1974.
Grigore Lăcusteanu: *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, Galaţi, Porto-Franco, 1991.
C. Negri: *Scrieri*, vol. I, ed. de Emil Boldan, Bucureşti, Minerva, 1966.
C. Negruzzi: *Opere*, vol. I, ed. de Liviu Leonte, Bucureşti, Minerva, 1974.
Alexandru Odobescu: *Pagini regăsite*, ed. de Geo Şerban, Bucureşti, EPL, 1965.
Alexandru Odobescu: *Opere*, vol. I, ed. de G. Pienescu, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1965; vol. II, ed. de Marta Anineanu, *idem*, 1967.
Poeţii Văcăreşti. Opere, ed. de Cornel Cârstoiu, Bucureşti, Minerva, 1982.
Primii noştri dramaturgi, ed. de Al. Niculescu şi Florin Tornea, Bucureşti, ESPLA, 1955.
Dimitrie Ralet: *Suvenire şi impresii de călătorie*, ed. de Mircea Anghelescu, Bucureşti, Minerva, 1979.
C.A. Rosetti: *Jurnalul meu*, ed. de Marin Bucur, Cluj, Dacia, 1974.
Al. Russo: *Scrieri alese*, ed. de Geo Şerban, Bucureşti, Albatros, 1970.
Constantin Sion: *Arhondologia Moldovei*, ed. de Rodica Rotaru, Bucureşti, Minerva, 1973.
George Sion: *Poezii. Suvenire contimpurane* (vol. I), *Suvenire contimpurane* (vol. II), ed. de Radu Albala, Bucureşti, Minerva, 1973.
V.A. Urechiă: *Scrieri literare*, ed. de Alexandru George, Bucureşti, Minerva, 1976.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ ŞI TEORETICĂ. LUCRĂRI CITATE

Adams, Jon-K.: *Pragmatics and Fiction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985.

Angenot, Marc; Bessiere, Jean; Fokkema, Douwe şi Kushner, Eva (ed): *Théorie littéraire. Problemes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Anghelescu, Mircea: *Textul şi realitatea*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1988.

Antonescu, Georgeta: *Introducere în opera lui Ion Codru Drăguşanu*, Bucureşti, Minerva, 1983.

Aristotel: *Poetica*, trad. de D.M. Pippidi, Bucureşti, Editura Academiei, 1965.

Bäumer, Rolf: *Autor*, în Borchmeyer, Dieter şi Zmegac, Viktor (ed.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt a. M., Athenäum, 1987, 29-37.

Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, transl. by Christine van Boheemen, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1985.

Barbu, Marian: *Romanul de mistere în literatura română*, Craiova, Scrisul Românesc, 1981.

Barthes, Roland: *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Barthes, Roland: *Image-Music-Text*, trad. de Stephen Heath, London, Fontana, 1977.

Barthes, Roland ş.a.: *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, selecţie şi trad. de Adriana Babeţi şi Delia Sepeţean-Vasiliu, Bucureşti, Univers, 1980.

Barthes, Roland: *Romanul scriiturii. Antologie*, selecţie şi trad. de Adriana Babeţi şi Delia Sepeţean-Vasiliu, Bucureşti, Univers, 1987.

Bleich, David: *Subjective Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.

Booth, Wayne C.: *Retorica romanului*, trad. de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Bucureşti, Univers, 1976.

Borcilă, Mircea şi McLain, Richard (ed.): *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1981.

Bracht, Edgar: *Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1987.

Brooke-Rose, Christine: *The Readerhood of Man*, în Suleiman, Susan R. şi Crosman, Inge (ed.), 1980, pp. 120-148.
Burke, Sean: *The Death and Return of the Author*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992.
Cazimir, Ştefan: *Alfabetul de tranziţie*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986.
Cazimir, Ştefan: *I.L. Caragiale faţă cu kitschul*, Bucureşti, Cartea Românească, 1988.
Călinescu, Al.: *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Bucureşti, Albatros, 1976.
Călinescu, Al.: *Biblioteci deschise*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986.
Călinescu, G.: *Istoria literaturii române. Compendiu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1963.
Călinescu, G.: *Ulysse*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.
Călinescu, G.: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, ed. de Al. Piru, Bucureşti, Minerva, 1982.
Căpuşan, Maria Vodă: *Despre Caragiale*, Dacia, Cluj, 1982.
Chambers, Ross: *La masque et le miroir. Vers une théorie relationelle du théâtre*, „Etudes littéraires" 13(3)/1980, pp. 397-412.
Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1978.
Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1990.
Cioculescu, Şerban; Streinu, Vladimir şi Vianu, Tudor: *Istoria literaturii române moderne*, ed. a II-a, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1971.
Cioculescu, Şerban: *Prozatori români. De la Mihail Kogălniceanu la Mihail Sadoveanu*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977.
Cornea, Andrei: *„Primitivii" picturii româneşti moderne*, Bucureşti, Meridiane, 1980.
Cornea, Paul: *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, Minerva, 1972.
Cornea, Paul: *Oamenii începutului de drum. Studii şi cercetări asupra epocii paşoptiste*, Bucureşti, Cartea Românească, 1974.
Cornea, Paul: *Regula jocului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980.
Cornea, Paul: *Itinerar printre clasici*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984.
Cornea, Paul: *Introducere în teoria lecturii*, Bucureşti, Minerva, 1988.
Cornea, Paul: *Aproapele şi departele*, Bucureşti, Cartea Românească, 1990.
Cornea, Paul: *Din nou despre romantismul românesc. (Post-scriptum după 20 de ani)*, în „Revista de istorie şi teorie literară", 1-2/1992, pp. 3-16.
Cornea, Paul: *Noţiunea de autor: statut şi „mod de folosinţă"*, în „Limbă şi literatură", III-IV/1994, pp. 26-31.
Cornea, Paul: *Semnele vremii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1995.
Cosma, Anton: *Geneza romanului românesc*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.
Couégnas, Daniel: *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.

Crosman, Robert : *Do Readers Make Meaning ?* în Suleiman, Susan R. şi Crosman, Inge (ed), 1980, pp 149-164.

Culler, Jonathan : *Literary Competence*, în Tompkins, Jane P. (ed.), 1980, pp. 101-117.

Curtius, Ernst Robert : *Literatura europeană şi evul mediu latin*, trad. de Adolf Armbruster, Bucureşti, Univers, 1970.

Dinu, Mihai : *Comunicarea. Repere fundamentale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997.

Dragomirescu, Gh.N. : *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975.

Dragomirescu, Mihail : *Scrieri critice şi estetice*, ed. de Z. Ornea şi Gh. Stroia, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.

Dubois, J. : *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles/ Paris, Labor/Nathan, 1978.

Dumitriu, Dana : *Introducere în opera lui C.A. Rosetti*, Bucureşti, Minerva, 1984.

Eco, Umberto : *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, trad. de Marina Spalas, Bucureşti, Univers, 1991.

Escarpit, Robert ş.a. : *Literar şi social*, trad. de Constantin Crişan, Bucureşti, Univers, 1974.

Faifer, Florin : *Semnele lui Hermes*, Bucureşti, Minerva, 1993.

Fokkema, Douwe şi Ibsch, Elrud : *Theories of Literature in the Twentieth Century. Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*, ed. a IV-a, London/New York, C. Hurst & Co., St. Martin's Press, 1995 (11978).

Fontanier, Pierre : *Figurile limbajului*, trad. de Antonia Constantinescu, Bucureşti, Univers, 1977.

Foucault, Michel : *What Is an Author ?* , în Harari, J.V. (ed.), *Textual Strategies : Perspectives in Post-structuralist Criticism*, London, Methuen, 1980.

Forster, E.M. : *Aspecte ale romanului*, trad. de Petru Popescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Fowler, Alastair : *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Claredon Press, 1992.

Freund, Elizabeth : *The Return of the Reader. Reader-response criticism*, London and New York, Methuen, 1987.

Genette, Gérard : *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Genette, Gérard : *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, trad. de Ion Pop, Bucureşti, Univers, 1994.

Gilbert, K.E. şi Kuhn, H. : *Istoria esteticii*, trad. de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Meridiane, 1972.

Girard, René : *Minciună romantică şi adevăr romanesc*, trad. de Alexandru Baciu, Bucureşti, Univers, 1972.

Grice, H.P. : *Logic and Conversation*, in Cole, P. and Morgan, J.L. (ed), *Syntax and Semantics*, vol. 3, *Speech Acts*, New York/San Francisco/London, 1975, pp. 41-58.

Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*, ed. a II-a revăzută, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1968.

Harris, Wendell V.: *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, New York/Westport, Connecticut/London, Greenwood Press, 1992.

Hawthorn, Jeremy: *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, London/New York/Melbourne/Auckland, Edward Arnold, 1992.

Hirsch, E.D., jr.: *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.

Hirsch, E.D., jr.: *The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

Hohendahl, Peter Uwe (ed.), *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik. Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung*, Frankfurt a. M., Athenäum Verlag, 1974.

Holland, Norman N.: *5 Readers Reading*, New Haven/London, Yale University Press, 1975.

Holub, Robert C.: *Reception Theory. A Critical Introduction*, London and New York, Methuen, 1984.

Ibrăileanu, G.: *Spiritul critic în cultura românească. Note şi impresii*, ed. de Ioan Holban, Bucureşti, Minerva, 1984.

Ibsch, Elrud: *La réception littéraire*, în Angenot, Marc ş.a. (ed.), 1989, pp. 249-271.

Ingarden, Roman: *Studii de estetică*, trad. de Olga Zaicik, Bucureşti, Univers, 1978.

Ionescu Ruxăndoiu, Liliana: *Naraţiune şi dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1991.

Iorga, N.: *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, vol. I, II, III, Bucureşti, Minerva, 1907, 1908, 1909.

Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte*, în Warning, Rainer (ed.), 1975, pp. 228-252.

Iser, Wolfgang: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, London/Henley, Routledge & Kegan Paul, 1978.

Istoria literaturii române, vol. II, sub redactarea lui Al. Dima ş.a., Bucureşti, Editura Academiei, 1968.

Ivaşcu, George: *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969.

Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

Jakobson, Roman: *Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii prospective*, trad. de Mihai Nasta, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964.

Jauss, Hans Robert: *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft*, în Žmegac, Viktor (ed.), *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Eine Dokumentation*, ed. a II-a revăzută şi adăugită, Frankfurt a. M., Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1972 (11971), pp. 274-290.

Jauss, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, în Warning, Rainer (ed.), 1975, pp. 126-162.

Jauss, Hans Robert: *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, trad. de Andrei Corbea, Bucureşti, Univers, 1983.

Jefferson, Ann şi Robey, David (ed.): *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, ed. II-a, London, B.T. Batsford Ltd., 1986 (11982).

Kibédi Varga, Aron: *Rhétorique et production du texte*, în Angenot, Marc ş.a. (ed.), 1989, pp. 219-234.

Klemenz-Belgardt, Edith: *Amerikanische Leserforschung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982.

Lakoff, George şi Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

Lange, Victor: *Das Interesse am Leser*, în Müller-Seidel, Walter (ed), 1974, pp. 31-46.

Levin, Samuel R.: *Concerning What Kind of Speech Act a Poem Is*, în van Dijk, Teun A. (ed.), 1976, pp. 141-160.

Levinson, Stephen C.: *Pragmatics*, London/New York/New Rochelle/Melbourne/Sydney, Cambridge University Press, 1983.

Link, Hannelore: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1976.

Lintvelt, Jaap: *Punctul de vedere*, trad. de Angela Martin, Bucureşti, Univers, 1994.

Lodge, David: *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonimy, and the Typology of Modern Literature*, London, Edward Arnold Ltd., 1977.

Lovinescu, E.: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, *Mutaţia valorilor estetice. Concluzii*, Bucureşti, Ancora, 1929.

Lovinescu, E.: *Costache Negruzzi – viaţa şi opera lui*, ed. a III-a, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1943.

Lovinescu, Eugen: *Istoria civilizaţiei române moderne*, ed. de Z. Ornea, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972.

Maclean, Ian: *Reading and Interpretation*, în Jefferson, Ann şi Robey, David (ed.), 1986, pp. 122-144.

Maiorescu, Titu: *Opere*, vol. II, ed. de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Bucureşti, Minerva, 1984.

Mancaş, Mihaela: *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983.

Mandelkow, Karl Robert: *Probleme der Wirkungsgeschichte*, în Hohendahl, Peter Uwe (ed.), 1974, pp. 82-96.

Manolescu, Florin: *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Bucureşti, Cartea Românească, 1983.

Manolescu, Nicolae: *Introducere în opera lui Al. Odobescu*, Bucureşti, Minerva, 1976.

Manolescu, Nicolae: *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, II, III, Bucureşti, Minerva, 1980, 1981, 1983.

Manolescu, Nicolae: *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1990.

Marica, George Em.: *Studii de istoria şi sociologia culturii române ardelene din secolul al XIX-lea*, vol. I, Cluj-Napoca, Dacia, 1977.

Marino, Adrian: *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.

Marino, Adrian: *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj, Dacia, 1987.

Martin, Wallace: *Recent Theories of Narrative*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1986.

Mavrodin, Irina: *Poetică şi poietică*, Bucureşti, Univers, 1982.

Mănucă, Dan: *Lectură şi interpretare*, Bucureşti, Minerva, 1988.

Molinié, Georges şi Viala, Alain: *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clezio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Moraru, Titus: *Fiziologia literară*, Cluj, Dacia, 1972.

Müller-Seidel, Walter (ed.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1974.

Negoiţescu, I.: *Analize şi sinteze*, Bucureşti, Albatros, 1976.

Negoiţescu, I.: *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1991.

Nemoianu, Virgil: *Îmblânzirea romantismului: Literatura europeană şi epoca Bidermeier*, trad. de Alina Florea şi Sanda Aronescu, Bucureşti, Minerva, 1998.

Ohmann, R.: *Actele de vorbire şi definiţia literaturii*, trad. de Ionel Pop, în Borcilă, Mircea şi McLain, Richard (ed.), 1981, pp. 179-199.

O'Neill, Patrick: *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1994.

Papadima, Liviu: *Arta despărţirii*, în „Arta", 1990.

Papadima, Liviu: *Vasile Alecsandri:* Despot-Vodă *(sau despre înălţarea şi căderea retoricii)*, în „Limbă şi literatură", II/1991, pp 161-172.

Papadima, Liviu (ed.): *Comediile lui I.L. Caragiale*, Bucureşti, Humanitas, 1996.

Papadima, Liviu: *Caragiale, fireşte*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998 (în curs de tipărire).

Pavel, Toma: *Lumi ficţionale*, trad. de Maria Mociornita, Bucureşti, Minerva, 1992.

Pavel, Toma: *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale*, trad. de Mioara Tapalagă, Bucureşti, Univers, 1993.

Pease, Donald E.: *Author*, în Lentricchia, Frank şi McLaughlin, Thomas (ed.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, pp. 105-120.

Petrescu, Camil: *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Minerva, 1971.

Petrey, Sandy: *Speech Acts and Literary Theory*, New York/London, Routledge, 1990.

Piru, Al.: *Istoria literaturii române de la început până azi*, Bucureşti, Univers, 1981.

Platon: *Republica*, trad. de Andrei Cornea, în *Opere*, vol. V, ed. de Constantin Noica şi Petru Creţia, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.

Pop, Vasile Gr.: *Conspect asupra literaturei române şi literaţilor ei de la început şi până astă-zi în ordine cronologică*, ed. de Paul Lăzărescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982.

Popa, Marian: *Călătoriile epocii romantice*, Bucureşti, Univers, 1972.

Popa, Mircea: *Tectonica genurilor literare*, Bucureşti, Cartea Românească, 1980.

Popovici, Vasile: *Eu, personajul*, Bucureşti, Cartea Românească, 1988.

Poulet, Georges: *Conştiinţa critică*, trad. de Ion Pop, Bucureşti, Univers, 1979.

Pratt, Mary Louise: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1977.

Prince, Gerald: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton Publishers, 1982.

Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*, Aldershot, Scolar Press, 1988.

Proust, Marcel: *Contra lui Sainte-Beuve*, trad. de Valentin şi Liana Atanasiu, Bucureşti, Univers, 1976.

Quintilian: *Arta oratorică*, trad. de Maria Hetco, vol. I-III, Bucureşti, Minerva, 1974.

Ricoeur, Paul: *Temps et récit*, vol. I, II, III, Paris, Seuil, 1983, 1984, 1985.

Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London/New York, Methuen, 1983.

Rotaru, Ion: *O istorie a literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1971.

Rousset, Jean: *Forme et Signification*, Paris, Corti, 1962.

Sasu, Aurel: *Retorica literară românească*, Bucureşti, Minerva, 1976.

Schmidt, Siegfried J.: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, vol. I, *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig/Wiesbaden, Friedr. Vieweg & Sohn, 1980; vol. II, *Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur*, idem, 1982.

Schön, Erich: *Die Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987.

Searle, J.R.: *Statutul logic al discursului ficţional*, trad. de Ionel Pop, în Borcilă, Mircea şi McLain, Richard (ed.), 1981, pp. 210-225.

Sell, Roger D. (ed.): *Literary Pragmatics*, London/New York, Routledge, 1991.

Simion, Eugen: *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă*, Bucureşti, Cartea Românească, 1981.

Stierle, Karlheinz: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975.

Suleiman, Susan R. şi Crosman, Inge (ed.): *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

Tomaşevschi, B.: *Teoria literaturii. Poetica*, trad. de Leonida Teodorescu, Bucureşti, Univers, 1973.

Tompkins, Jane P. (ed.): *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore/London, John Hopkins University Press, 1980.
van Dijk, Teun A. (ed.): *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North Holland, 1976.
van Peer, Willie: *But What* Is *Literature ? Toward a Descriptive Definition of Literature*, în Sell, Roger D. (ed), 1991, pp 127-141.
Velculescu, Cătălina: *Cărţi populare în cultura românească*, Bucureşti, Minerva, 1984.
Vianu, Tudor: *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Editura contemporană, 1941.
Volovici, L.: *Apariţia scriitorului în cultura românească*, Iaşi, Junimea, 1976.
Waldmann, Günter: *Kommunikationsästhetik 1. Die Ideologie der Erzählform*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1976.
Warning, Rainer (ed.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975.
Wellek, René: *Conceptele criticii*, trad. de Rodica Tiniş, Bucureşti, Univers, 1970.
Wimsatt, W.K.: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, London, Methuen, 1970 (1954).
Zaciu, Mircea: *Ordinea şi aventura*, Cluj, Dacia, 1973.
Zaciu, Mircea: *Viaticum*, Bucureşti, Cartea Românească, 1983.
Zafiu, Rodica (ed.): *Poezia simbolistă românească*, Bucureşti, Humanitas, 1996 (*Introducere* pp. 7-78).
Zamfir, Mihai: *Proza poetică românească în secolul XIX*, Bucureşti, Minerva, 1971.
Zamfir, Mihai (ed.): *Palatul fermecat. Antologia poemului românesc în proză*, Bucureşti, Minerva, 1984 (*Prefaţă* pp. V-XXXIX).
Zamfir, Mihai: *Din secolul romantic*, Bucureşti, Cartea Românească, 1989.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

Cuvânt înainte 5

0. ÎNTREBĂRI 9

1.0. PERIPEŢIILE UNEI SCHEME 11
1.1. Trei personaje plus nici unul 13
1.2. Norocosul cu două feţe 21
1.3. Jertfe democratice 25
1.4. Din nou, teribila simetrie 26
1.5. Tranzactări 37

2.0. PROZA DE ODINIOARĂ 41
2.1. Praguri şi noduri 42
2.2. Încurcături platonice 52
2.2.1. Vorbirea dezlegată 60
2.2.2. Partea poetului 65
2.2.3. Stileme şi varietăţi hominide 72
2.3. „Literatura" 77
2.4. Tematica. Avatarurile memoriei 81
2.5. Pragmatica. Trei matrice comunicaţionale 85

3.0. INTERMEZZO : DISTANŢE 93
3.0.1. Alte distanţe 97

4.0. TRANZACTAREA CONTEXTULUI 104
4.1. Deictice şi ceva mai mult 104
4.1.1. Acum şi atunci 105
4.1.1.1. Modelul şi oglinda 114
4.1.2. Aici şi acolo 119
4.1.2.1. Lesne de cunoscut 122
4.1.2.2. Graniţi aventuroase, transgresări cuminţi 124
4.1.2.2.1. Ba e raţiune! 130
4.1.2.3. Exotism prozaic? 134
4.1.2.4. Departele de aproape 136

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

4.2. Ficţiuni 141
4.2.1. Neseriozităţi 144
4.2.2. Obstrucţii 145
4.2.3. Compromisuri 151
4.2.4. Prelegeri, teme pentru acasă 153

5.0. TRANZACTAREA MESAJULUI 161
5.1. Presupuneri 161
5.2. Cu asupra măsură 167
5.2.1. Providenţa noastră cea de toate zilele 170
5.2.2. Enigme şi amnezii 172
5.2.3. Chipul scris 177
5.2.4. „Poci să caz" 182
5.2.5. O maladie cuvântătoare 186
5.3. Tăceri guralive 190
5.3.1. De prisos 193
5.3.2. Peste putinţă 199
5.3.3. Habar n-am 202

6.0. TRANZACTAREA CONTACTULUI 210
6.1. Măria Sa, Cititorul 210
6.2. Paul de Kock & Co. 215
6.3. Buna comunicare 224
6.3.1. Porunci şi ploconeli 229
6.3.2. Un scenariu paralel 237
6.3.3. Cine este „tu" 250
6.4. De la Vergilius la Spielberg 258

7. PENTRU O ALTĂ EPOCĂ LITERARĂ 268

Corpus de texte 275
Bibliografie critică şi teoretică. Lucrări citate 277

BCU IAŞI/CENTRU UNIVERSITAR LIBRARY

Seria : **Litere**

au apărut :

Paul Cornea – *Introducere în teoria lecturii*
Adelina Piatkowski – *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*
Adrian Marino – *Comparatism şi teoria literaturii*
Ferdinand de Saussure – *Curs de lingvistică generală*
Dan Horia Mazilu – *Noi despre ceilalţi. Fals tratat de imagologie*
Nicolae Manolescu – *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*
Jean-Jacques Rousseau – *Eseu despre originea limbilor unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală*
Daniel Dimitriu – *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*
Dumitru Irimia – *Introducere în stilistică*
Ioan Pânzaru – *Practici ale interpretării de text*
Gheorghe Drăgan – *Poetică eminesciană. Temeiuri folclorice*
Dan Mănucă – *Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian*
Liviu Papadima – *Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*

în pregătire :

Erich Auerbach – *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*
Daniel-Henri Pageaux – *Literatura generală şi comparată*
D.M. Pippidi – *Formarea ideilor literare în Antichitate*

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bun de tipar: noiembrie 1999. Apărut: 1999
Editura Polirom, B-dul Copou nr. 4 •
P.O. Box 266 6600, Iaşi • Tel. & Fax (032) 214100; (032) 214111;
(032) 217440 (difuzare); E-mail: polirom@mail.dntis.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;
Tel.: (01) 3138978; E-mail: polirom@dnt.ro

Tiparul executat la S.C. Polirom Co. S.A. 6600 Iaşi
Calea Chişinăului nr. 32
Tel.: (032) 230323; Fax: (032) 230485

Valoarea timbrului literar este de 2% din preţul de vânzare
şi se adaugă acestuia. Sumele se virează la ASPRO

65.000 lei

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Litere

Liviu Papadima

LITERATURĂ ŞI COMUNICARE

Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă

«Liviu Papadima aparţine acelor spirite problematizante, dubitative şi băşcălioase, convinse că nu se poate fără teorie dar conştiente de vanitatea pretenţiilor scientizante, care suspectează rigidităţile doctrinare, invocă adesea experienţa concretă şi simţul comun, se complac în ceea ce Vattimo numeşte „gândirea slabă". Lucrarea sa degajă un aer de retrospecţie amuzată şi curiozitate simpatetică pentru diletanţii inimoşi de la 1848, pentru – cum se exprimă delicios autorul – „cabotinismul eroic şi suav al unor vremuri în care totul era de făcut pentru ca posteritatea să stea liniştită degeaba".»

Paul Cornea

«Liviu Papadima a citit cu delicii proza paşoptiştilor şi a postpaşoptiştilor şi a scris despre ea cu delicii, transmiţându-i şi cititorului său această plăcere, dar şi încrederea într-un ghid atât de fin printr-o expoziţie cu tablouri de epocă. Am fost un asemenea cititor şi nu-mi rămâne decât datoria elementară de a-mi mărturisi admiraţia. Nu mă interesează cu adevărat decât tezele de doctorat care vor fi cărţi de luat în seamă. Aceasta, a domnului Papadima, va înviora şi va bucura privirea retrospectivă a celor interesaţi de literatura noastră mai veche. Totodată, ea este reprezentativă pentru spiritul vremii, pentru modul actual de a aborda şi înţelege literatura.»

Livius Ciocârlie

Collegium

Editura POLIROM
ISBN 973-683-375-5

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

65000